

# Поздний Ренессанс

Дэвид Ханней

## THE LATER RENAISSANCE

By  
DAVID HANNAY  
1898

COVER IMAGE CREATED BY TRANSCRIBER AND PLACED IN THE PUBLIC DOMAIN

# Электронная книга проекта Гутенберга о позднем Возрождении

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org). Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

**Название:** Поздний Ренессанс

**Автор:** Дэвид Ханней

**Дата выхода:** 14 августа 2016 г. [Электронная книга № 52802]

Последнее обновление: 23 октября 2024 г.

**Язык:** Английский

**Кредиты:** Подготовлено Джозепом Коулс Кэннелз, Крейгом Кирквудом и командой онлайн-корректоров по адресу <http://www.pgdp.net> (Этот файл создан на основе изображений, щедро предоставленных интернет-архивом / канадскими библиотеками.)

\*\*\* НАЧАЛО ПРОЕКТА ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ГУТЕНБЕРГА "ПОЗДНЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ" \*\*\*

## Примечания переписчика:

Эта электронная книга содержит примечания. Их внешний вид варьируется в зависимости от устройства, используемого для отображения этого текста, как описано в Дополнительных примечаниях переписчика.

[Дополнительные примечания переписчика](#) приведены в конце.

---

Периоды европейской литературы

ПОД РЕДАКЦИЕЙ ПРОФЕССОРА СЕЙНТСБЕРИ

VI.

ПОЗДНИЙ РЕНЕССАНС

---

ПЕРИОДЫ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Под редакцией профессора СЕЙНТСБЕРИ.

*“Критика, которая сама по себе может сильно помочь нам в будущем, - это критика, которая рассматривает Европу как интеллектуальную и духовную конфедерацию, связанную совместными действиями и работающую ради общего результата.”*

—Мэтью Арнольд.

В 12 томах Crown 8vo. Цена 5 долларов нетто за каждый.

|                                       |                        |
|---------------------------------------|------------------------|
| ТЕМНЫЕ ВЕКА                           | Профессор В. П. Кер.   |
| РАСЦВЕТ РОМАНТИКИ И РАСЦВЕТ АЛЛЕГОРИИ | Редактор.              |
| ЧЕТЫРНАДЦАТЫЙ ВЕК                     | Ф. Дж. Снелл.          |
| ПЕРЕХОДНЫЙ ПЕРИОД                     | Г. Грегори Смит.       |
| РАННЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ                    |                        |
| ПОЗДНЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ                   | Дэвид Ханней.          |
| ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА 17 ВЕКА               |                        |
| ЭПОХА АВГУСТА                         | Оливер Элтон.          |
| СЕРЕДИНА ВОСЕМНАДЦАТОГО ВЕКА          | Дж. Хепберн Миллар.    |
| РОМАНТИЧЕСКИЙ БУНТ                    | Профессор К. Э. Воган. |
| РОМАНТИЧЕСКИЙ ТРИУМФ                  | Т. С. Омонд.           |
| ПОЗДНИЙ ДЕВЯТНАДЦАТЫЙ ВЕК             | Редактор.              |

WILLIAM BLACKWOOD & SONS, Эдинбург и Лондон.

---

## ПОЗДНИЙ РЕНЕССАНС

АВТОР : ДЭВИД ХАННЕЙ

УИЛЬЯМ БЛЭКВУД И СЫНОВЬЯ

ЭДИНБУРГ И ЛОНДОН

MDCCCXCVIII

*Все права защищены*

---

## ПРЕДИСЛОВИЕ.

Общие правила, которыми руководствуется эта серия, были полностью изложены Редактором в первом опубликованном томе "Расцвет романтики и расцвет аллегории". Поэтому мне не потребуется ничего большего, кроме попытки обосновать их конкретное применение в этой книге. Мистер Сейнтсбери полностью осознал масштаб задачи, которую предстоит решить писателю, который должен взять на себя обязательство продемонстрировать "глубокое и равное знание всех отраслей европейской литературы в любой данный момент времени". Никто не мог бы более остро осознавать свою недостаточность для достижения какого-либо подобного уровня знаний, чем я, имевший случай осознать это в ходе выполнения части доверенного мне плана. Хотя я надеюсь, что от моей работы никто не уклонился, я все же не могу рискнуть похвастаться "глубоким и равным знанием" всей огромной массы литературы, созданной в конце шестнадцатого века. К счастью, настолько, насколько этого не требуется. Некоторое незнание — или, по крайней мере, некоторое нежелание быть знакомым — с менее важными допускается в тех случаях, когда автор "досконально знаком с литературой, получившей наибольшую известность в особый период". Я должен предоставить другим решать, насколько далеко мое понимание испанской, английской и французской частей предмета может простираться в оправдание моего менее близкого знакомства с итальянским и португальским языками. Почти полное молчание Германии в этот период сделало ненужным принимать это во внимание. Современная голландская и современная скандинавская литература едва зародились; такие шотландские поэты, как Скотт и Монтгомери, старше своего возраста. Эти и другие вещи, по принципам серии, попадают в предыдущий или следующий том.

Хотя причины изучения испанской литературы приведены в тексте, они могут быть повторены здесь в качестве предварительного оправдания. Было решено рассматривать испанцев как пример дублирования, необходимого для удовлетворительного проведения серии по периодам. Я начал с них раньше, чем с других, закончил ими позже и, насколько позволяло пространство, рассматривал их в целом. Для этого есть, как мне кажется, веская критическая причина. Хотя Испания, несомненно, принадлежит к Европе, все же есть в ней что-то не совсем европейское. Испанцы, хотя они всегда были и остаются энергичными и интересными, имеют определенное сходство с некоторыми восточными расами. Здесь не место для эссе об испанском национальном характере. Сравнение приведено лишь в качестве оправдания того, что, подобно некоторым восточным расам, испанцы пережили один большой период расцвета энергии. Они никогда не были слабыми, и сегодня они все еще могут продемонстрировать силу сопротивления и упорство воли, которые обещают, что, если когда-нибудь интеллект нации возродится, они снова будут играть великую роль в мире. Но тем не менее фактом является то, что, за исключением периода их единственного цветения, они не были тем, что можно назвать великим. С пятнадцатого века и вплоть до семнадцатого те дефекты национального характера, которые делали испанцев неподвижными и довольно анархичными, оставались в силе. Качества этой расы проявлялись на огромной сцене, совершая замечательные поступки в войне, колонизации, искусстве и литературе. И все же сама причина, по которой испанец тогда в полной мере проявлял свои способности, придает его Золотому веку полное единство. Его нельзя разделить никаким иным способом, кроме как чисто произвольным. Англии и Франции было суждено расти и развиваться после позднего Возрождения. Тассо и Бруно были последними голосами великого итальянского времени. Но Испания приостановила анархию

своих средних веков в конце пятнадцатого века, набралась сил, обрушилась на мир с яростью турецкого вторжения, некоторое время процветала, а затем по прошествии ста пятидесяти лет обессилела.

Может показаться, что португальцам уделялось слишком мало внимания. Я не рискну утверждать, что критика необоснованна. И все же в качестве оправдания я скажу, что то, что малая полуостровная нация сделала в литературе, вряд ли было достаточно оригинальным, чтобы заслуживать более пристального внимания в общем обзоре очень плодородного периода. Са де Миранда и его современники, даже Камозэнс и его последователь Корте-Реаль, в конце концов, были не более чем адаптантами итальянских форм. Они делали на родственном языке то, что также делали испанские “ученые поэты”. У Камозэнса, без сомнения, было явное превосходство в исполнении, но остальные, как мне кажется, уступали Гарсиласо, Луису де Леону или Эрнану де Эррере. И эта “ученая поэзия” сама по себе является наименее ценной частью литературы полуострова. В том, что является оригинальным и важным, доля португальцев сомнительна или равна нулю. У них есть сомнительное право на Либрос Кабальериас. У них очень незначительная доля на сцене и никакой роли в Романах Пикароса. Баррос и другие историки были людьми того же класса, что испанцы Овьедо или Гомара. По этим причинам я счел, что в соответствии со схемой книги относиться к ним как к очень второстепенным.

---

## Содержание.

### СТРАНИЦА

#### ГЛАВА I.

##### ПОЗДНЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ В ИСПАНИИ.

Единство испанской литературы—Пределы обращения—Преобладающая характеристика—Разделение на родную и подражательную—Наследие пятнадцатого века—Испанские стихи—Cancioneros—Романсы—The Romanceros—Качество этой поэзии—Испания и Италия—Диалог де ла Ленгуа—Проза начала шестнадцатого века—Влияние инквизиции

1

#### ГЛАВА II.

##### ИСПАНСКИЕ УЧЕНЫЕ ПОЭТЫ.

Отправная точка классической школы—Естественное влияние Италии—Преобладание классической школы—Ее аристократический дух—Чему подражали итальянцы—Ее техника и материал—Искусственность работ школы—Боскан—Гарсиласо—Их непосредственные последователи—Школы Саламанки и Севильи—Гонгора и гонгоризм—Эпос—Араукана—Лузиады

30

#### ГЛАВА III.

##### РОСТ И УПАДОК ИСПАНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ.

Национальный характер испанской драмы—Первые зачатки религиозных пьес—

60

Отправная точка светской пьесы—Бартоломе де Торрес Нахарро—Лопе де Руэда—Жизнь Лопе де Веги—Его влияние на драму—Условия работы—Современники и последователи Лопе—Кальдерона—Школа Кальдерона

#### ГЛАВА IV.

##### ФОРМЫ ИСПАНСКОЙ ДРАМЫ.

Преобладающее качество испанской драматургии —Типичные примеры—"Дама Мелиндроса"—"Эль Техедор де Сеговия"—"Эль Конденадо для десконфузии"—Пьесы о "чести"—Секрет Агравиио Венганса—Авто—Сакраментал—*лоа*—"Вердадеро Диос Пан"-Los Dos Habladores

91

#### ГЛАВА V.

##### ИСПАНСКИЙ РОМАН В ПРОЗЕ.

Пасторали и рассказы—Оригинальное произведение испанца—Либрос де Кабальериас—Амадис Галльский—Последователи Амадиса Галльского—Влияние и характер этих рассказов—Истинная причина их упадка—Персонаж романов де Пикароса—Селестина—Лазарильо де Тормес—Гусман де Альфараче—Последователи Матео Алемана—Кеведо—Сервантес—Его жизнь—Его творчество—Второстепенные дела—Дон Кихот

124

#### ГЛАВА VI.

##### ИСПАНИЯ—ИСТОРИКИ, РАЗНЫЕ ПИСАТЕЛИ И МИСТИКИ.

Испанские историки—Истории конкретных событий—Ранние историки Индии—Общие историки Индии—Гомара, Овьедо, Лас Касас, Эррера, инка Гарсиласо—Мендоса, Монкада и Мело—Общие истории—Окампо, Зурита, Моралес—Мариана—Декаданс—Солис—Разные писатели—Грасиан и распространенность гонгоризма—Мистики—Испанский мистицизм—Влияние Инквизиция в отношении испанской религиозной литературы—Малон де Хайде—Хуан де Авила—Луис де Гранада—Луис де Леон—Санта Тереза—Хуан де ла Крус—Упадок писателей-мистиков

157

#### ГЛАВА VII.

##### ЕЛИЗАВЕТИНСКАЯ ПОЭЗИЯ.

Отправная точка—Итальянское влияние—Противодействие рифме—Оправдания этому—Ее незначительный эффект—Поэзия первой половины правления Елизаветы—Спенсер—Порядок его творчества—Его размер—Характер его поэзии—Сэр П. Сидни—Апология поэзии—Его сонеты и тексты песен—Ватсон—Сонетисты—Другая лирическая поэзия—Сборники и песенники—Исторические поэмы—Фитц—Джеффри и Маркхэм—Уорнер—Дэниел—Дрейтон—Поэты—сатирики—Лодж—Холл—Марстон—Донн

185

#### ГЛАВА VIII.

##### БОЛЕЕ РАННИЕ ДРАМАТУРГИ.

Первые пьесы—Соппротивление влиянию классики—Преимущества этого—И ограничения—Драматургическое качество—Классическая, испанская и французская драма—Единство в английских пьесах—Ральф Ройстер Дойстер—Игла Гаммера Гуртона—Горбодук—Формирование театра—Лили—Грин—Пил—

223

Кид—Марлоу—Характер этих писателей—Шекспир—Догадки о его жизни—  
Порядок его творчества—Оценки Шекспира—Разделы его творчества—Стихи—  
Драмы—Реальность персонажей Шекспира

#### ГЛАВА IX.

#### ПРОЗАИКИ ЕЛИЗАВЕТИНСКОЙ ЭПОХИ.

Елизаветинская проза—Две школы писателей—Роджер Эшэм—Его книги и 259  
стиль—Уэбб и Путтенхэм—Предложение—Эвфуизм—Аркадия—Стиль Сидни—  
Рассказы—"Несчастный путешественник Нэша"—Нэш и памфлетисты—Мартин  
Марпрелат—Происхождение трактатов Марпрелата—Диотреф—Ход полемики—Ее  
место в истории литературы—Хукер—Церковное устройство

#### ГЛАВА X.

#### ФРАНЦИЯ. ПОЭЗИЯ ПОЗДНЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ.

Плеяда—Ронсар—Меньшие звезды—Защита и иллюстрация французского 290  
языка—Творчество Ронсара—Его место в поэзии—Иоахим дю Белле—Реми  
Белло—Баиф—Дю Бартас—Д'Обинье—Драматическое творчество Плеяды—  
Жоделль—Гревен и Ла Тайль—Монкрестьен—Комедия—La Reconnue—Причины  
провала ранней драматической литературы

#### ГЛАВА XI.

#### ФРАНЦУЗСКИЕ ПРОЗАИКИ ПОЗДНЕГО ШЕСТНАДЦАТЫЙ ВЕК.

Изобилие поздней прозы XVI века- Различие—Сюлли—Боден—Великие 326  
мемуаристы—Карлуа-Ла Нуэ—Д'Обинье—Монлюк—Брантом—"Сатира о Мениппе"  
— Ее происхождение—Ее авторы—Ее форма и дух—Монтень—Его эссе—  
Скептицизм Монтеня—Его стиль—Шаррон и Дю Вар

#### ГЛАВА XII.

#### ПОЗДНИЙ РЕНЕССАНС В ИТАЛИИ.

Позднее Возрождение в Италии—Торквато Тассо—Его творчество—Иерусалим 352  
Освобождения—Джордано Бруно—Литературный персонаж его произведения—  
Джамбаттиста Гуарини

#### ГЛАВА XIII.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 367

УКАЗАТЕЛЬ 379

---

#### ПОЗДНИЙ РЕНЕССАНС.

## ГЛАВА I. ПОЗДНЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ В ИСПАНИИ.

ЕДИНСТВО ИСПАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ—ПРЕДЕЛЫ ОБРАЩЕНИЯ—ПРЕОБЛАДАЮЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА—РАЗДЕЛЕНИЕ На РОДНУЮ И ПОДРАЖАТЕЛЬНУЮ—НАСЛЕДИЕ ПЯТНАДЦАТОГО ВЕКА—ИСПАНСКИЙ СТИХ—“CANCIONEROS”—РОМАНСЫ— “ROMANCEROS”— КАЧЕСТВО ЭТОЙ ПОЭЗИИ—ИСПАНИЯ И ИТАЛИЯ—“DIÁLOGO DE LA LENGUA”—ПРОЗА НАЧАЛА ШЕСТНАДЦАТОГО ВЕКА—ВЛИЯНИЕ ИНКВИЗИЦИИ.

### *Единство испанской литературы.*

Литература Испании, младшей сестрой или даже временами отголоском которой является португальская, стоит особняком. В этом факте кроется оправдание разделения, принятого в этом томе. На первый взгляд есть что-то произвольное в том, чтобы начинать обзор литературы позднего Возрождения с книги, написанной в конце пятнадцатого века. Продолжение рассказа до конца семнадцатого вполне может показаться нарушением пропорций. Ренессанс даже в Италии не был на поздних стадиях в 1500 году, и он уже далеко позади, когда мы добираемся до тех лет, когда Буало, Мольер и Расин писали во Франции, в то время как Драйден был бесспорным принцем английских поэтов и прозаиков. И все же есть веские критические основания для проведения широкого различия между одним периодом литературного величия полуострова и теми этапами в истории литератур Англии, Франции или Италии, которые относятся ко времени позднего Возрождения. Именно это — то, что мы не можем, не разделяя вещи, которые идентичны, разделить литературу Испании и Португалии шестнадцатого и семнадцатого веков. Годы между появлением "Календаря пастуха" и смертью Шекспира образуют период, обладающий особым характером в истории нашей поэзии, нашей прозы и нашей драматургии. Еще более убедительно то, что французская литература между возникновением "Плеяды" и смертью Матюрена Ренье резко отличается как от того, что было до этого, так и от того, что должно было последовать. Но мы не можем провести черту где бы то ни было через испанскую драматургию, поэзию или прозу того великого времени и сказать: здесь закончилось старое влияние, здесь началось новое. Нам приходится иметь дело с медленным ростом, очень краткой кульминацией и внезапным угасанием блестящей литературы, которая появилась поздно и ушла рано, и которая за то короткое время, что она просуществовала, стала единой и неделимой. Оно выросло частично из местных корней, частично под влиянием Италии; достигло своего полного расцвета в первые годы семнадцатого века; затем “увяло, впало в ребяческий бред и умерло” с падением австрийской династии.

### *Пределы лечения.*

Поскольку, таким образом, Золотой век Испании един, мы вправе рассматривать его как единое целое, даже если мы, по-видимому, нарушаем гармонию расположения серии, к которой принадлежит этот том. И такое разделение вопроса накладывает очевидные ограничения на подход к нему. Испанская литература, в некотором смысле, чрезвычайно богата. За полтора столетия или около того своей деятельности она выпустила огромное количество книг, и список ее авторов очень длинный. Дон Николас Антонио, трудолюбивый составитель Испанской библиотеки, подсчитал, что количество мистических и аскетических произведений (некоторые из которых являются одними из лучших испанских книг) превышает три тысячи. Плодовитость его театра - обычное дело; беглость его поэтов безгранична; большая часть его прозаических

рассказов значительна; у него много историков, и немало хороших. Излишне добавлять, что по праву, теологии и искусствам было написано много ценного. Имея дело со всей этой массой печатной продукции в пространстве, имеющемся в нашем распоряжении, совершенно очевидно, что необходимо помнить предписание: “знайте, что вы рождены”.

Для начала мы должны оставить в стороне все, что не является в первую очередь литературой, за исключением тех случаев, когда можно показать, что оно повлияло на то, что таковой является. Опять же, даже имея дело с нашей темой, мы должны подчиняться ограничениям. Очевидно, что необходимо опустить десятки — нет, сотни — второстепенных имен. Но это еще не все. Делая краткий обзор плодотворной литературы, мы всегда вынуждены ориентироваться на виды и классы, а не на отдельных авторов. Но в испанской литературе это особенно верно.

### *Преобладающая характеристика.*

В ходе ознакомления с переводом пьес Шекспира, выполненным сеньором Кларком, Дон Хуан Валера (сам автор рассказов, как испанских, так и хороших) высказал жалобу, которая носит характер бессознательного признания. Он сетовал на то, что персонажи испанской драмы так мало известны. Художнику, по его словам, стоит только нарисовать молодого человека в живописном наряде, взбирающегося по веревочной лестнице, с красивой молодой женщиной на балконе над ним, и весь мир узнает Ромео и Джульетту. Если он позаимствует свой анекдот у Лопе и Кальдерона, никто не сможет догадаться, о чем идет речь. Обладая меньшим, чем обычно, здравым смыслом, сеньор Валера объясняет безвестность, в которую мир был доволен тем, что позволил погрузиться персонажам и сценам испанской драмы, политическим упадком его страны в конце семнадцатого века. Однако закат величия Испании не помешал Дон Кихоту и Санчо стать известными всему миру. Если тестом должны стать анекдотические картинки, то у Сервантеса нет причин опасаться соперничества английского драматического поэта. В объяснении дона Хуана Валеры меньше испанской гордости, чем ее уродливой тени, испанского тщеславия. Испанская драма, какой бы блестящей она ни была в своих пределах, не известна повсеместно, потому что она не дает того, что мы находим у Сервантеса и в безграничном изобилии у Шекспира, персонажей, соответствующих неизменной человеческой природе, и, следовательно, одновременно правдивых и интересных для всех времен. В основном это драматическая ситуация и определенные типичные страсти, действующие через персонажей, которые редко бывают чем-то большим, чем марионетки. То же самое мы можем сказать о рассказах в прозе, будь то *Libros de Caballerías* или *Novelas de Pícaros* — Рыцарских книгах или Рассказах о разбойниках. Все они сделаны из одной и той же материи и с одинаковыми фигурками. Они отличаются только степенью мастерства, с которым автор использовал свой материал. В поэзии Испании мы видим действие двух влияний — во-первых, итальянского Ренессанса, который правил ученой поэзией школы Гарсиласо; а затем местной “романтической” или балладной поэзии, которая удержала свои позиции рядом с более разнообразными и великолепными метрами, заимствованными из-за рубежа. Каждая из них, в своих собственных рамках, очень однородна, и произведения каждой школы различаются только в зависимости от большего или меньшего мастерства автора в том, что он использует общего со всеми другими. Очевидно, что к такой литературе лучше всего относятся по классам и типам. Сервантес, действительно, стоит особняком. Его величие - это не огромное превосходство, а своеобразное отличие. Это так же индивидуально, как величие Веласкеса в живописи.

### *Разделение на родное и подражательное.*

Эти два влияния, иностранное и местное, разделили испанскую литературу Золотого века между собой в совершенно разных пропорциях. Первому он обязан всей своей ученой поэзией и частью своей прозы. Ко второму относятся все “проявления себя испанца”, как их можно назвать фразой, заимствованной из Бэкона, прозаической повести, баллады, драмы и аскетических произведений так называемых мистиков. Это подлинные произведения испанской литературы, и в них испанец выразил свою собственную натуру. Арсен ван Соммельсдик, голландец, посетивший Испанию в конце семнадцатого века, очень проницательно заметил, что каким бы серьезным испанец ни был на публике, наедине он достаточно легок и шутив. Он очень восприимчив ко всему высокому и благородному, способен на экстатическое благочестие, решительно грандиозную лояльность и патриотизм, наделен глубоким чувством собственного достоинства, которое заставляет его стойко переносить невзгоды, но которое также заставляет его быть упрямо непроницаемым для фактов, когда они говорят ему, что он должен уступить или изменить свой образ жизни. При всем этом, и, возможно, как реакция на все это, он может наслаждаться грубыми формами бурлеска, может смеяться над жесткими реалистичными картинами грязной стороны жизни и получать удовольствие от довольно циничных суждений о человеческой природе. Возвышенное и низменное представлены в его литературе в формах, легко восходящих к средним векам. Примерно в третьей четверти шестнадцатого века поверхностному наблюдателю могло показаться, что местный элемент был подавлен иностранным. Но триумф “ученой” литературы был напоказ, а не в реальности.

Книга, на которую уже ссылались как на отправную точку Золотого века, - это некогда знаменитая "Селестина", длинная история в диалогах, авторство и возраст которой неизвестны. Она была написана где-то между завоеванием Гранады и концом пятнадцатого века. Точность в данном случае не имеет значения, поскольку истинными потомками Селестины были плутовские истории. Его первым преемником был Лазарильо де Тормес, который, хотя, без сомнения, был написан ранее, появился примерно в 1547 году. Затем с интервалом в пятьдесят лет появился Маяк Жизни — Аталая де ла Вида, более известный как Гусман де Альфараче, из семьи Матео Алемана, и от него произошла великая семья Разбойников. Но в то время как плутовской роман набирал силу, тем более медленно, что это не было подражанием, классическая школа поэзии расцветала и уже проявляла признаки упадка. Драматургия, еще одно чисто туземное направление, постепенно развивалась наряду со сказкой в прозе и достигла своего полного развития примерно в одно и то же время. По сути, и то, и другое имеет гораздо большую ценность, чем заученный стих. Однако, поскольку их зрелость наступила позже, они могут быть отложены до тех пор, пока не будет рассказана история школы Гарсиласо.

### *Наследие пятнадцатого века.*

Прежде чем перейти к этому, необходимо кое-что сказать об условиях, в которых оказались “новая поэзия” и влияние Возрождения, когда они начали оказывать влияние на Испанию. Пятнадцатый век не был лишен литературы. Король Иоанн II (1407-1454) собрал вокруг себя школу придворных поэтов, главой которой был Хуан де Мена. Хотя последние представители этой школы сопротивлялись нововведениям Боскана и Гарсиласо как непатриотичным, сама она была совершенно иностранной по происхождению и, по правде говоря, была не более чем

отголоском провансальской и ранней итальянской поэзии. Хуан де Мена, принц поэтов своего времени, писал длинные аллегорические поэмы в подражание Данте и, возможно, не остался без влияния французских *реторикеров*. Действительно, прежние руководители школы не скрывали своего долга. Маркиз Сантьяна, современник короля Иоанна, откровенно говорит в письме коннетаблю Португалии, что он искал истоки поэзии в Гай Сабле из Прованса. Трубадуры, изгнанные из Франции, нашли убежище во владениях Арагона и там дали начало школе подражателей. Связь Арагона с Италией была тесной. Данте нашел переводчиков и подражателей Петрарке среди каталонских поэтов Валенсии, и оттуда их влияние распространилось на Кастилию. Хуан дель Энсина, который в 1496 году написал предпослание к краткому сборнику лирических стихов *Ars Poetica* под названием *Cançioneros* и который сам был поэтом придворной школы, признался, что он и его братья-стихотворцы в значительной степени заимствовали стихи у более ранних итальянцев. Более того, он сделал это главным основанием для их притязаний считаться поэтами. Только в следующем столетии, пока последние представители этой школы не столкнулись с итальянским влиянием, они начали утверждать, что являются по сути испанцами.

#### *Испанский стих.*

Следует признать, что подлинно испанским в их стихах было главным образом обеднение оригинальных образцов. Испанец всегда был непокорен оковам, налагаемым сложными и искусными формами стиха, и в нем есть естественная склонность постоянно возвращаться к своим родным хореическим ассонансам из восьми слогов. Его язык, восхитительный при правильном обращении с прозой, нуждается в разнообразии мелодии, необходимом для поэзии. Нетерпение к трудностям метра - другое название отсутствия должного чувства красоты формы. На самом деле испанская литература отличается не своей формой. Таким образом, учитывая народ, у которого было очень мало способностей к изящному стихосложению, и язык, которому не хватало как богатства итальянского акцента, так и гибкости французского, легко понять, что, вероятно, стало концом влияния прованса и Петрарки в придворной школе. Его поэзия, никогда не более чем эхо, погрузилась в механическое стихотворчество — в основном в восьмисложные двустишия, прерываемые ломаной строкой из четырех. Врожденное пристрастие испанца к свободным метрам постепенно взяло верх. Несомненно, прекрасные стихи можно выделить из основной массы произведений кастильской школы трубадуров. Ритм современного мира, известный как "Коплас де Манрике", с которым английским читателям познакомил мистер Лонгфелло, даже благороден своей суровой серьезностью. Но заслуга заключается не в мелодии стиха, которая вскоре становится монотонной. Именно в этом *коплас* дают нам, пожалуй, лучшее выражение одной из сторон испанца. Они полны того, что он сам называет своим непереводаемым словом *el desengaño*, то есть меланхолического признания пустоты человеческой жизни и "бренности всего здесь" — не жалости к себе, а мужественной и благочестивой покорности судьбе и необходимости.

#### *The Кансионерос.*

Эта старая школа, или школа трубадуров, не уступила поле деятельности новому итальянскому влиянию без борьбы. Ее образцам продолжали подражать почти на протяжении всего шестнадцатого века. Лопе де Вега и Сервантес хвалили его и сожалели о нем. Боскан и Гарсиласо нашли оппонента и критика в Кристобале де Кастильехо, очень беглом стихотворце,

достойнейшем человеке и верном слуге австрийского дома, который умер в изгнании в Вене в 1556 году. Эль буэн де Кастильехо - добрый Кастильехо, как его обычно называют со снисходительной добротой, — был прекрасным примером более или менее распространенного во все времена критика, который судит о поэзии исключительно по собственному секундомеру. Он осудил Боскана и Гарсиласо не за то, что они писали плохие стихи, а за то, что они писали не в соответствии с тем, что он считал ортодоксальной моделью. Вполне естественно, что новая школа ответила всеобщим осуждением старой. Когда Эрнан, или Фернан де Эррера, опубликовал свое издание Гарсиласо в 1572 году, его упрекнули за цитирование Хуана дель Энсины в комментарии. Памфлетист, который, как полагают, был не кем иным, как адмиралом Кастилии, чье изображение можно увидеть в Национальной портретной галерее среди послов, подписавших мир в начале правления Якова I., посмеялся над Эррерой за то, что тот процитировал в качестве авторитета того, кто стал именем плохого поэта. Это был такой же педантизм, как и у Кастильехо, и представлял собой мнение, которое испанцы никогда в целом не принимали. Они продолжали читать сборники древних стихов под названием *Cancioneros*, даже когда новая школа была на пике своего расцвета. "Генеральные канцоны Эрнана дель Кастильо", великое хранилище поэзии пятнадцатого века, переиздавалось с некоторыми изменениями не менее девяти раз в период с 1511 по 1573 год. Чрезвычайная редкость экземпляров этих многочисленных изданий доказывает, что они, должно быть, были тщательно пролистаны восхищенными читателями. Тем не менее, они составляют немалый объем литературы. Современное переиздание, выпущенное (к сожалению, только для своих членов) Испанским библиофильским обществом, состоит из двух увесистых томов.

#### *Романсы.*

В этом *Cancionero* есть два элемента, которым уготованы совершенно разные судьбы. Эрнан дель Кастильо включил в свой сборник восемнадцать *романсов*, и они вновь появились в последующих изданиях. Важность этого слова в испанской литературе, по-видимому, требует некоторого определения его сферы применения. Слово "романтика" изначально имело в испанском языке точно такое же значение, как и в других языках, произошедших от латыни. Это был народный язык, и писать *по-романски* означало писать по-кастильски, по-галисийски или по-каталонски. "*Ni romance ni romano*" — ни романтический, ни римский — это фраза, более или менее соответствующая нашему "ни рифме, ни разуму". Но мало-помалу, в результате использования и привычки, примерно к концу шестнадцатого века оно стало применяться исключительно к самой дорогой и родной для испанца форме стиха - уже упомянутому хорейскому восьмисложному ассонантному размеру. Поскольку древние баллады в основном, хотя и не исключительно, написаны в этой форме, они называются *романсами*. Однако писать *романсы* не обязательно означает писать баллады, но только писать в этом метре, будь то диалоги в пьесе, или длинные повествовательные стихотворения, или для любой другой цели.

Согласный метр, как хорошо известно, не характерен для Испании. Вполне возможно, что он был завезен в Кастилию из Франции теми церковниками, которым страна во многом обязана своей архитектурой, той образованностью, которой она обладала, и своей цивилизацией, когда она начала возрождаться после чисто военного варварства, вызванного мавританским завоеванием. Но если испанец действительно позаимствовал ассонансный метр у своих учителей французского, он вскоре подвергнул его тому процессу, которому в его руках подвержены все формы стиха. Он освободил его от оков и дал ему свободу, равную вседозволенности. *Романс* - это свободный ритм, в котором рифма создается последней

гласной с ударением. Иногда одна и та же гласная используется строка за строкой, пока не будет исчерпана. Чаще ассонант встречается в чередующихся строках. Как правило, нет разделения на строфы, но стих продолжается до тех пор, пока не закончится речь или не будет рассказана история. Из этого, однако, есть исключения, и *романс* разделен на *редондилли*, то есть хороводы или нотные ряды из четырех строк, созвучные либо попеременно, либо первая с четвертой, а вторая с третьей, либо на *квинтилии* из пяти строк с ассонансом в трех. Непреклонность испанца ко всем ограничениям в создании стихов привела к тому, что он действительно придал ассонансу очень широкий диапазон. Гласной *и* разрешается рифмоваться с *о*, а *і* с *е*, хотя они имеют совершенно разное звучание и силу. Испанец, опять же, допускает, чтобы дифтонг был созвучен гласной, хотя он произносит обе гласные в своих дифтонгах. Будет видно, что такой стих, как этот, может быть написан с чрезвычайной легкостью. Действительно, в Испании стало притчей во языцех, что нет ничего проще, чем писать *романы* — плохо. Трудность, на самом деле, состоит в том, чтобы не писать их прозой; и она немалая, когда ухо народа находит рифму при столь слабом сходстве звуков и на языке, в котором акцент одновременно столь выражен и столь же мало разнообразен. Полагаю, не будет лишним добавить, что в кастильском, который мы называем испанским, есть заметное ударение на последнем слоге слов, оканчивающихся на согласную, на предпоследнем слове, оканчивающихся на гласную, в то время как ограниченное количество слов *esdrújulo* — то есть ударение на предпоследнем. Добавление слога для образования множественного числа или окончания наречия *mente* не изменяет место ударения. Эти правила, хотя и не являются достаточно строгими, не соблюдаются неукоснительно. Нередко рифма на ассонанс переходит в полную или согласную рифму, в то время как *лисс* или ударение, образованное на одной гласной и ее эквивалентах, прерывается линией, не соответствующей ничему. Даже правило, требующее использования восьми слогов, применяется с ограничениями: слог с ударением в конце считается за два, в то время как два безударных слога считаются только за один. Следует признать, что этот размер неудовлетворителен для уха, настроенного на мелодию английской поэзии. В нашем языке он едва слышен. Когда мы привыкнем к этому на кастильском — а пока мы не произносим его, возникает ощущение, что чего-то не хватает, - его высшим достоинством кажется то, что он сохраняет голос говорящего в виде распевного речитатива. Это больше похоже на нумерованную прозу, чем на стихи.

Какой бы неполной ни казалась нам *романтика*, испанцу она дорога. Когда *романсы* в Испании плохо писались, это было потому, что ничего не писалось хорошо. Метр не только устоял перед придворной поэзией пятнадцатого века, но и устоял перед новым итальянским влиянием. Здесь, как и в других областях, испанец был очень цепок к испанским традициям. Чтобы найти параллель с тем, что произошло в Испании, мы должны сделать больше, чем просто предположить, что Плеяда во Франции или Спенсер и его преемники в Англии не смогли преодолеть уже существующие литературные школы. Казалось, что балладные метры завоевали место даже на сцене. Испанскому сэру Филипу Сидни не нужно было извиняться за то, что его сердце тронули баллады о Сиде или Инфантах де Лара, которые перекликаются с нашим Chevy Chase. Их усердно собирали и постоянно имитировали на протяжении всего шестнадцатого и вплоть до семнадцатого века. [The Romances] Они были настолько далеки от забвения, что сначала смогли встряхнуть медленно увядающую поэзию школы трубадуров, а затем заполнить длинную серию сборников, известных вначале как Cancioneros, или Libros, или Sylvas de Romances, но, наконец, как Romances. По поводу этих ранних изданий накопилось много библиографических сведений и споров. Даже если бы я мог заявить, что компетентен

высказываться по таким вопросам, здесь им было бы не место. С точки зрения историка литературы, интересным фактом является то, что в то время, когда классические или, по крайней мере, новые влияния, рожденные Ренессансом, захватывали все, что было до них во Франции и Англии, а в Италии было давным-давно окончательно завоевано, испанцы не полностью расстались со своим наследием Средневековья.

Несколько баллад и фрагментов баллад, напечатанных Эрнаном дель Кастильо в 1511 году, оказались настолько популярными, что у редактора возникло искушение составить специальный сборник. Место и дата выхода этого первого сборника баллад, как такового, имеют большое значение.<sup>[1]</sup> Она появилась в Антверпене примерно в 1546 году, то есть примерно через три года после первого издания стихотворений Боскана и Гарсиласо. Редактором был некто Мартин Нусио. Следует отметить, что Антверпен всегда был крупным издательством испанских книг, и этот факт может быть объяснен не только политическими связями между Испанией и Нидерландами, количеством испанцев, занятых там на различных должностях, в качестве солдат, чиновников или торговцев, и широким использованием их языка в то время, но и превосходством фламандских печатников. Та же небрежность формы, которая присуща испанской литературе, последовала за ним и в менее значительных искусствах, где аккуратность обращения была более необходима, чем дух и творческие способности. Во всяком случае, в шестнадцатом и семнадцатом веках он редко был хорошим гравером и вряд ли когда-либо хорошим печатником. "Кансионеро де Романсес", выпущенный, возможно, главным образом для удовольствия испанцев, рассеянных по Фландрии и Германии, вскоре был переиздан в Испании неким Эстебаном де Наджерой в Сарагосе. Эти современные сборники не совсем идентичны, но по сути одинаковы. Этот роман "Кансьонеро", или "Сильва", был встречен таким приемом, который доказал, насколько сильное влияние его местные стихи оказали на испанцев. К 1555 году вышло три издания с исправлениями и дополнениями. Последнее из них было переиздано только в следующем столетии. Тем временем за Нусио и Наджерой последовали другие редакторы. Романсеро в девяти частях появился в таких далеких друг от друга местах, как Валенсия, Бургос, Толедо, Алькала и Мадрид, между 1593 и 1597 годами. Это снова выросло в великий роман "Генерал Лансеро" 1604-1614 годов, в котором есть тысяча баллад.

#### *Качество этой поэзии.*

Поскольку эта огромная масса стихов действительно является наследием средневековья, она не относится к теме этой книги. Все, что здесь необходимо сделать, - это отметить тот факт, что она действительно выжила и продолжала оказывать влияние. Но нет ничего более сомнительного, чем древность подавляющего большинства *романов*. Лучшие ценители отказались от попытки классифицировать их по возрасту, и действительно, это, должно быть, безнадежная задача, поскольку стихи сохранились только благодаря устной традиции и, следовательно, подвергались модификации каждым последующим поколением. Наличие очень древних слов не является доказательством древности, поскольку они могут быть вставлены подражателем. Упоминание о сравнительно недавних событиях или о таких вещах, как часы или предметы торговли, известные только в более поздние времена, само по себе не является доказательством того, что основа баллады не была древней, когда она приняла свою окончательную форму. Романсы были собраны во многом в стиле менестрелей Шотландской границы, и все мы знаем, с какой легкостью обнаруживаются остатки популярной поэзии, когда на них есть спрос, когда не применяются критические проверки и когда искатели наделены

способностью к написанию стихов. Мавританские баллады называли старинными, и все же нет ничего более определенного, чем то, что они были плодами литературной моды конца шестнадцатого века. Мавр, как и Краснокожий Человек, стал живописной фигурой только тогда, когда перестал быть опасным. Другой класс баллад, "О рыцарстве", полон ссылок, свидетельствующих о том, что авторы были знакомы с Ариосто и не могли быть написаны самое раннее раньше середины века. Там, где *роман* идентичен по сюжету и очень похож по языку отрывку из великой хроники Альфонсо Мудрого или другого бесспорно средневекового произведения, сохранившегося в письменном виде известной древности, он может быть принят как древний. Там, где этот критерий неприменим, безопаснее не думать, что баллада старше шестнадцатого века. В некоторых случаях можно доказать, что источником вдохновения для нее послужил французский язык. Сюжет популярной баллады "Молинеро де Аркос", существующей в нескольких версиях, был взят из известного французского фарса "Менье д'Арле".

Оценивая этот большой сборник стихов, крайне необходимо быть настороже против некоторых неизбежных ошибок. У коллекционеров всегда есть заметная тенденция оправдывать гротескность на том основании, что она древняя, и прощать то, что плохо, на том основании, что оно популярно. Испанские баллады пострадали от слишком большого рвения, с которым современные редакторы перепечатывали то, что соответствовало неразборчивому вкусу первых коллекционеров. Многие из баллад принадлежат к классу *romances de ciegos*—то есть "баллады для слепых", — которые во все времена были песенками. Другие не выше уровня 'уголка поэтов" в не слишком требовательных газетах. Даже в лучших из них намерение и первое вдохновение обычно намного лучше выражения. Неряшливость форм испанца проявляется здесь, как и везде. Локхарт в предисловии к своим экранизациям упрекнул испанцев в "пренебрежении старыми и более простыми поэтами", писавшими романсы, в пользу авторов, "которые в лучшем случае были гениальными подражателями классических или итальянских образцов". Однако он сам подверг те тексты, которые он отобрал для перевода на английский, обращению, выражающему суровое и справедливое критическое суждение. Сравнение его баллад с оригиналами покажет, что он иногда, хотя и очень редко, ослаблял силу фразы. Время от времени появляются признаки того, что его знания испанского языка были невысокими. Он пишет: "Так говорил храбрый Монтанес", как будто это было имя сеньора Бутраго, тогда как *montanes* (горец) было распространенным староиспанским эквивалентом благородного, обычай, связанный с верой в то, что старая кастильская аристократия получила свою "голубую кровь", о чем свидетельствуют ее серые или голубые глаза, от вестготов, которые защищали горы Астурии от мавров. Сеньор Бутраго был историческим персонажем и главой дома Мендоса. Но если удастся найти несколько ошибок такого рода, то им можно противопоставить сотню отрывков, в которых он убрал избыточность или заменил чисто прозаический оригинал поэзией. Очень хороший тестовый пример можно найти в последнем куплете песни Странствующего рыцаря— который так звучит у Локхарта:

"Я переезжаю из страны в страну,

Я плыву от моря к морю;

Возможно, когда-нибудь моя судьба будет более благосклонной,

Как-нибудь на ночь поцелую тебя".

Что может быть более красивым или более подтянутым? но этого нет в "Кансионеро де Романсес", где стоят слова:—

“Andando de Sierra en Sierra

Por orillas de la mar,

Por provar si en mi ventura

Ay lugar donde avadar;

Pero por vos, mi señora,

Todo se ha de comportar.”

“Скитаюсь от холма к холму по берегу моря, чтобы испытать, подскажет ли мне судьба брод; но для вас, миледи, все нужно перетерпеть” - вот буквальный смысл, который, хотя ему по меньшей мере столько же лет, сколько 1555 году, и достаточно прост, также, к сожалению, банален. И это далеко не единичный пример. В результате баллады Локхарта дают неоправданно высокую оценку оригиналам тем, кто знает только английский *rifacimento*. Читатель, который отказывается быть поработленным авторитетом, обнаружит, что он постоянно вынужден делать скидку на ошибки, которые Локхарт, к счастью, мог исправить, — на излишества, на строки простой прозы, на вульгарность, на плоские, бездуховные концовки. Ему часто будет казаться, что он читает простые повторы в популярной форме, написанные болезненно невдохновленными авторами, чье слишком частое использование шаблонных литературных фраз показывает, что они были далеки от простоты, приписываемой создателю баллад. Это правда, что поэтическое чувство и некоторую поэтическую материю в форме традиционных историй можно найти в *романах*, но, так сказать, в решении. Нельзя также отрицать, что это делает честь народу, когда он придерживается национальной формы стихосложения и своих собственных традиций. Однако ни благой поэтический замысел, ни самый респектабельный патриотизм не сделают некачественное исполнение чем-то иным, кроме как неполноценным даже в национальных балладах. Безусловно, несправедливо придирается к группе писателей, считающих себя необразованными, потому что они демонстрируют недостатки людей, не имеющих серьезной литературной подготовки. Но претензии, предъявляемые к испанским *романсам*, заключаются в том, что они с простотой выражают естественные чувства поэтического народа: вполне справедливо ответить, что большая их часть относится ко времени высокой литературной культуры; что в них есть признаки того, что они являются работой писателей низшего уровня; что даже в их лучших произведениях их свободная метрическая форма — пусть и гораздо более свободная, чем наша балладная строфа — позволила им быть написанными людьми, которые не смогли бы овладеть даже доггеральдической рифмой; и что им слишком часто не хватает прямого, простого, страстного выражения со стороны других авторов. который самый грубый подлинный поэт может проложить себе дорогу в царство поэзии.

*Испания и Италия.*

Настоящим, но, по всей вероятности, неизбежным несчастьем было то, что лучшие поэты Испании XVI века пренебрегли родным метром и обратились за вдохновением “к сладким и величественным ритмам итальянской поэзии”. Итальянское влияние, как уже указывалось, не

было чем-то новым в Испании, и по мере того, как шел XVI век, оно, несомненно, ощущалось снова. Италия, действительно, была полна испанцев. При папском дворе их было много, и войны за Неаполь привели к их значительному увеличению. До конца пятнадцатого века те, кто поселился в южном королевстве, были в основном выходцами из Арагона. С правлением Фердинанда Католика произошли большие перемены. Он претендовал на Неаполь по праву унаследованной им короны Арагона, но сражался за него силами и оружием Кастилии. Изабелла настаивала на своих правах королевы великого королевства, но она была скрупулезна в выполнении своего супружеского долга по утешению мужа. Она поддерживала его вместе со своими подданными. После ее смерти он был регентом, за исключением короткого периода, в течение которого его сместил его никчемный зять Филипп Красивый. Таким образом, кастильцы вступили в более непосредственный контакт с Италией и итальянской цивилизацией, чем когда-либо прежде. Они были в изобилии солдатами, дипломатами, мирянами и церковниками, а также администраторами. Некоторые из них, несомненно, ощутили на себе художественное и литературное влияние того многогранного времени. Путь был подготовлен в Испании союзом между коронами Кастилии и Арагона, который не смог обеспечить административное единство страны, но обеспечил внутренний мир. Это было время экспансии и энергии. Изабель предпочитала учиться. Ее любимый ученый Антонио де Лебриха, более известный под латинизированной формой своего имени Небриссенсис, составил кастильскую грамматику и словарь. Язык быстро достиг зрелости и фактически достиг полной зрелости в начале шестнадцатого века. Это быстрое созревание, хотя, возможно, и не во благо языка в конечном итоге, было естественным. Кастильский, несмотря на большую примесь арабских слов, настолько насквозь латинский, что для того, чтобы приспособить его для литературных целей, когда всерьез началось изучение классических образцов, мало что понадобилось — подобно тому, как искусство книгопечатания быстро достигло совершенства, потому что первые типографы имели перед собой в качестве образцов прекрасно выполненные рукописи.

Начало шестнадцатого века в Испании не было лишено прозаиков, в основном дидактиков, а также по большей части подражателей итальянцам. Франсиско де Вильялобос, о котором мало что известно, за исключением того, что он был врачом Фердинанда Католика и императора Карла V. И Фернана Переса де Олива Кордовского (1492-1530), лучше всего помнят в классе. Но Проблемы первого и трактат о достоинстве человека второго в основном примечательны как примеры растущего желания писать по-кастильски для серьезных целей.[2]

### *Испанский язык.*

Но более интересное доказательство того, с какой заботой испанцы относились к своему языку, можно найти в *Diálogo de la Lengua*[3] — Поговорим о нашем языке, поскольку он может быть переведен свободно, но без ошибок. |*The Diálogo de la Lengua.*| Эта небольшая книга, по-видимому, была написана примерно в 1530 году и, возможно, немного позже, но не была напечатана до тех пор, пока майя не включили ее в свой "Ориген де ла Ленгуа Кастильяна" в прошлом веке. Существуют убедительные внутренние доказательства того, что это была работа некоего Хуана де Вальдеса, испанца, принадлежащего к колонии, обосновавшейся в Неаполе, кастильца по происхождению и члена сомнительно ортодоксального общества, собравшегося вокруг Виттории Колонны. Сам Хуан де Вальдес включен в короткий список испанских протестантов, и его неортодоксальность объясняет тот период времени, в течение которого его работа оставалась в рукописи. От него пахло педиком, как говорится во французской поговорке. Все, кто хоть немного знаком с литературными традициями шестнадцатого и семнадцатого

веков, знают, что мы не должны из того факта, что произведение осталось в рукописи, делать вывод, что оно было малоизвестно. Диалого-де-ла-Ленгуа никогда не был полностью забыт. Это само по себе несколько разочаровывает, поскольку оно в целом более узкое по охвату и менее амбициозное по цели, чем книга Иоахима дю Белле "Защита и иллюстрации французского языка", опубликованная в 1549 году. Большая часть книги посвящена приятным моментам в употреблении слов, в то время как научные, возможно, также патристические, пристрастия Вальдеса привели его к тому, что он занял несостоятельную позицию, согласно которой несколько греческих колоний на средиземноморском побережье Испании распространили использование своего языка по всей стране, прежде чем он был вытеснен латынью. Но хотя "Диалог" не является, в отличие от "Защиты", великим литературным манифестом, и хотя его изучение порой фантастично, он представляет определенный внутренний интерес и немаловажную ценность как свидетельство. Эта чрезвычайно сложная литературная форма - диалог - очень хорошо освоена. Четверо выступающих — два испанца и два итальянца, — которые принимают участие в беседе, обладают ярко выраженной драматической реальностью, и тон разговора, знакомый, иногда даже остроумный по форме, но серьезный по существу, хорошо поддерживается. Схема заключается в том, что трое из компании из четырех джентльменов, которые проводят день на вилле на берегу Неаполитанского залива, вступают в дружеский заговор, чтобы привлечь четвертого, которого, кстати, зовут Вальдес, к объяснению им, прежде чем они сядут верхом и вернутся в город, как культурный человек должен говорить и писать по-кастильски. Доктрина Вальдеса существенно отличается от урока, навязанного Иоахимом дю Белле. Он не призывает своих соотечественников идти на завоевание надменных греков и римлян. Напротив, он утверждает, что, хотя словарный запас требует уточнения, а грамматика нуждается в лучшей фиксации, язык уже так же пригоден для всех целей литературы, как итальянский или даже как классические языки. С гордостью истинного испанца он ищет свои примеры в *рефренах*, пословицах и оборотах, вошедших в поговорку. Он бесплатно пользуется коллекцией, созданной в пятнадцатом веке маркизом Сантьяна, который собрал традиционные высказывания "старых женщин, сидящих у очага". Можно считать, что Вальдес привел доказательства в поддержку своей собственной веры в зрелость языка. В кастильском диалоге очень мало устаревшего, и если он и отличается от современного языка, то тем, что является более кратким и мужественным. Его литературная доктрина, которая скорее обозначена, чем изложена, понравилась бы нашим мужчинам времен королевы Анны. Быть простым и прямолинейным, избегать жеманства, всегда отдавать предпочтение естественному и прямолинейному способу высказывания того, что вы должны сказать, — вот совет Хуана де Вальдеса. При этом он не испытывает брезгливой неприязни к простому, когда, как в случае с его любимыми пословицами, это тоже чисто испанский язык. Принципы Вальдеса могли оказаться фатальными для величественного и приукрашенного красноречия (которым кастильский язык в любом случае не богат), но они уберегли бы литературу от напускной глупости гонгоризма, с одной стороны, и от серого единообразия общих терминов, которые были опасны для классической литературы восемнадцатого века.

Вальдес, который с похвалой процитировал Гарсиласо, во многом не согласился бы с Кристобалем де Кастильехо, но он бы поаплодировал его высказыванию о том, что кастильский язык дружелюбен к "*cierta clara brevedad*" — к определенной ясной краткости. Позже мы сможем лучше судить, не приводит ли признание этой истины непосредственно к согласию с мистером Борроу, когда он говорит, что испанская литература не вполне достойна этого языка. *[Проза начала шестнадцатого века.]* Ясная краткость - это, конечно, не то качество, которое

следует отмечать у испанских прозаиков того, что мы можем назвать временем подготовки — начала шестнадцатого века. Это качество действительно в значительной степени можно обнаружить в трудах испанцев, которые не были литераторами, — в депешах Кортеса или в многочисленных дошедших до нас рассказах солдат или священников, которые были очевидцами войн в Италии, разграбления Рима или завоевания Америки. Из их писем было бы легко составить отличную подборку приключенческих историй, которые показали бы мужскую силу и пикантные качества кастильского языка. Но это были люди с мечом или церковники, столь же отважные, как и они, а не литераторы, которые знали, какими окольными путями следует приближаться к музам. Прозаикам этой эпохи как классу нет нужды задерживать нас на том, что должно быть кратким наброском испанской литературы. Есть, однако, одно исключение в лице Антонио де Гевары, епископа Мондоньедо (ум. 1545), который наиболее известен нам как автор некогда знаменитых Золотых посланий, хотя бы из-за влияния, которое он, возможно, оказал на Лили.<sup>[4]</sup> Гевара действительно стремится к причудливой изящной фантазии, а также к странностям английского писателя; но возможно, что его сентенциальный антитетический стиль внес некоторую лепту в создание эвфуизма. Гевару также стоит отметить как ранний, хотя и не самый ранний пример претенциозности и склонности к многословной пошлости, которые оказались столь фатальными для испанской литературы. Он разбирался как в книгах, так и в мире и немного владел сарказмом. Однако эти качества были скрыты в “текучей и водянистой жилке” его прозаического стиля. Ни один писатель никогда не доводил манеру качелей-антитез до более провокационной степени. Его главной целью, по-видимому, было уравновесить одну фразу другой, и для достижения этой цели он повторял и усиливал ее. В свое время, когда все, что казалось одновременно морализаторским, образованным и заведомо слишком хорошим для вульгаристов, воспринималось с уважением, Гевара пользовался широкой популярностью как в Испании, так и за рубежом. Сегодня он почти нечитабелен, и по причине, которую легко объяснить. Известно, что Лафонтен косвенно, если не прямо, позаимствовал тему Дунайского платана из “Золотых посланий”. Испанцы могут похвастаться, что в этой басне нет ничего такого, чего не было бы у их соотечественников. Отчасти это правда, но изложено неверно. Точная версия такова, что в прозе Гевары нет ничего такого, чего нет в стихах Лафонтена, но в них сказано в несколько сотен раз больше слов, и что смысл (сам по себе не значительный) заглушен утомительными отступлениями и усилениями.

#### *Влияние инквизиции.*

Несколько слов, и их должно быть совсем немного, о влиянии инквизиции, по-видимому, уместны в истории любой части испанской жизни шестнадцатого и семнадцатого веков. Их даже следует оправдать тем фактом, что его угнетающее влияние было призвано объяснить увядание национальной воли и интеллекта, которые иссушили сами источники литературы. Распространенность деструктивного аффекта, называемого гонгоризмом, была оправдана мистером Тикнором на том основании, что люди были вынуждены отказаться от простой игры словами, потому что инквизиция сделала мышление опасным. Но мы сразу сталкиваемся с проблемой суфия пипкина. Трудно сказать, где гончар, а где горшок. Увял ли испанский интеллект из-за того, что инквизиция завернула его в слишком тугие пеленки? или испанец сначала создал, а затем подчинился этому репрессивному институту, потому что у него было мало склонности к спекуляциям? Судя по тому, что было до и по тому, что произошло после инквизиции, второе прочтение загадки, по крайней мере, столь же правдоподобно, как и первое. Как бы то ни было, трудно понять, как инквизиция может нести ответственность за небрежность формы и болтливую банальность, которые являются основными недостатками

испанской прозы и стихов, в то время как она может справедливо утверждать, что помогла уберечь испанскую литературу от одного серьезного недостатка, столь заметного в некоторых частях нашей собственной. Святая канцелярия, которая позволила Лопе де Вега написать "Эсклаву су Галана", не наказала бы его за то, что он написал "Как вам это понравится". Поскольку это позволило Сервантесу создать "Дон Кихота", это не сожгло бы автора Новеллы де Пикароса, который сделал своего героя таким же реальным, как Жиль Блас. Инквизиция была ответственна за поспешное написание Лопе не больше, чем за его чрезмерное самодовольство по отношению к порокам своего покровителя, герцога Сессского. Литература, которая могла породить "Вид эс Суэньо", "Эль Конденадо десконфьядо" и "Магико Вундеркинд", обладала всей необходимой свободой, чтобы говорить самые глубокие вещи о человеческих страстях и природе в самом благородном стиле. Именно его собственная слишком большая готовность сказать "Этого хватит", а не инквизиция, помешала Тирсо де Молине сделать "Венганцу де Тамар" такой совершенной по форме, какой она является в одной сцене. Церковь не имела ничего против совершенства формы. Это действительно противоречило простой грубости выражения и, несомненно, вызвало бы неодобрение во многих так называемых комических сценах наших собственных елизаветинских пьес. Это была похвальная щепетильность вкуса, не свойственная испанской церкви. Испанец, возможно, не всегда высокоморален, но он редко сквернословил. В этом, как и в других отношениях, Церковь говорила от имени нации; но это был эффективный административный инструмент, который мог принудить оскорбляющее меньшинство к порядочности — и мы, несомненно, можем считать это справедливым.

---

## ГЛАВА II. ИСПАНСКИЕ УЧЕНЫЕ ПОЭТЫ.

ОТПРАВНАЯ ТОЧКА КЛАССИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ—ЕСТЕСТВЕННОЕ ВЛИЯНИЕ ИТАЛИИ—  
ПРЕОБЛАДАНИЕ КЛАССИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ—ЕЕ АРИСТОКРАТИЧЕСКИЙ ДУХ—ЧЕМУ  
ПОДРАЖАЛИ ИТАЛЬЯНЦЫ—ЕЕ ТЕХНИКА И МАТЕРИАЛ—ИСКУССТВЕННОСТЬ РАБОТ ШКОЛЫ—  
БОСКАН—ГАРСИЛАСО—ИХ НЕПОСРЕДСТВЕННЫЕ ПОСЛЕДОВАТЕЛИ—ШКОЛЫ САЛАМАНКИ И  
СЕВИЛЬИ—ГОНГОРА И ГОНГОРИЗМ—ЭПОС—"АРАУКАНА"—"ЛУСИАДЫ".

*Отправная точка классической школы.*

Мистер Тикнор сделал очень справедливое замечание, что способ привнесения позднейшего итальянского влияния в испанскую поэзию позволяет нам на этот раз в некотором роде точно увидеть, когда и по чьему наущению была начата литературная революция. Эта история рассказана наилучшим из возможных авторитетов, Хуаном Босканом, который был одним из лидеров движения, в длинном письме герцогине Сома, которое напечатано в качестве предисловия ко второй книге собрания сочинений его самого и его друга Гарсиласо де ла Веги, изданного в Барселоне в 1543 году.<sup>[5]</sup> Ru (чтобы присвоить ему его родной титул) Хуан Боскан Альмогавер был каталонцем из знатной семьи с хорошим состоянием. Дата его рождения неизвестна, но, вероятно, она пришлась на последние годы пятнадцатого века. Он умер в 1540 году в Перпиньяне, куда отправился, выполняя свой долг *айо*, или наставника, этого

грозного человека, великого герцога Альвы. Эта история часто рассказывалась, но должна быть повторена в каждой истории испанской литературы. Боскан, который уже писал стихи в старых формах прошлого века, был образованным джентльменом, служившим в Италии и там приобретшим хорошее знание языка. Впоследствии он отразил это в переводе "Придворного" Кастильоне, который, по мнению испанцев, не уступал оригиналу и пользовался большой популярностью. В 1526 году он посетил двор в Гранаде и там познакомился с Андреа Наваджеро, венецианским послом. Наваджеро убедил его писать "в итальянской манере". Боскан обдумывал этот совет во время своей долгой поездки обратно в Барселону и, наконец, решил последовать ему, хотя и не без сомнений, и не раньше, чем его подбодрит друг. Это был гораздо более известный Гарсиа Ласо де ла Вега, чьи имена, согласно распространенному обычаю, были объединены в Гарсиласо.[6] Он родился в 1503 году в очень древнем доме дворян Толедо и был убит, сброшенный с лестницы во время штурма Фрежюса в 1536 году. Мало что известно об их дружбе, и действительно, может показаться, что они не могли часто видеться друг с другом, поскольку Боскан провел большую часть своей жизни в своем поместье или при дворе, тогда как Гарсиласо, который был сначала пажом, а затем солдатом Карла V. Жил вместе со всеми, кто следовал за "победоносными знаменами" императора, в походе или на борту корабля от Дуная до Туниса.

#### *Естественное влияние Италии.*

Несомненно, было бы ошибкой делать вывод из точного способа его начала, что не было бы испанского подражания итальянским образцам, если бы Боскан не встретил Наваджеро в Гранаде в 1526 году. Гарсиласо, Диего де Мендоса, Гутьерре де Четина и другие, без сомнения, в любом случае начали бы писать пасторали, послания и *канцоны* "в итальянской манере". Учитывая силу итальянского влияния того времени, близкое родство двух языков, частые сношения между народами, легкость, с которой кастильский язык можно было переделать в тосканский, это было неизбежно. Тем не менее, эта история не только представляет собой любопытный случай в истории литературы, но и характерна для классической поэзии Испании. Мы видим, что Боскан стал играть с иностранными метрами как простое упражнение в изобретательности и как развлечение на досуге. Он подразумевает, что Гарсиласо действовал по тем же мотивам, что и он сам. При таком начале существовала очевидная опасность того, что испанцы будут работать как простые ученики и выполнять только школьные упражнения.

#### *Преобладание классической школы.*

Множество последователей, найденных этими двумя, само по себе является доказательством того, что советы Наваджеро и покорность Боскана вряд ли были необходимы. Нужен был всего лишь несчастный случай, чтобы спровоцировать литературную активность итальянистов испанцев, собравшихся вокруг императора, при римском дворе, в Неаполе и дома, где все "ученые" люди были читателями итальянского и латыни. В Испании никогда особо не читали по-гречески, хотя некоторые из ее ученых были хорошими эллинистами. Честолюбие поэтов школы Боскана и Гарсиласо проявляется в их любимом похвальном эпитете — слове *docto*. Буквальный смысл - "образованный", но образованный более точно выражает его истинное значение. Это не обязательно означало нечто большее, чем то, что поэт был знаком с Горацием, а также с Санназаро и Ариосто, что в то время, когда латынь была языком образования и дипломатии, а итальянский - языком общества, вряд ли можно было назвать ученостью в полном смысле этого слова. Семя упало на хорошо подготовленную почву. Взошел быстрый и обильный урожай,

который на какое-то время затмил все другие формы литературного роста. Вторая половина шестнадцатого века была временем ученых поэтов Испании. Школа действительно просуществовала до семнадцатого века, но свои лучшие работы она создала до 1600 года.

*Его аристократический дух.*

Происхождение этой поэзии само по себе заставляет нас ожидать, что она будет составлена из подражателей, которые создавали более или менее остроумные школьные упражнения. Сохранились его работы, показывающие, что это ожидание было бы вполне обоснованным. Опять же, нам следовало бы ожидать, что это всегда было скорее светской модой, чем проявлением реальных качеств испанца в литературе, и здесь также опыт подтвердит ожидания. Это была аристократическая школа, возможно, не столь равнодушная к появлению в печати, как некоторые другие, но все же нередко довольствовавшаяся тем, что оставляла свои работы в рукописи. Эти поэты могли позволить себе быть равнодушными к публикациям, поскольку тем самым они не наносили ущерба своей славе в единственном мире, к которому апеллировали. Они не обращали внимания на широкую необразованную публику, вкусы которой отдавали предпочтение *романам* и театру. Копий рукописей хватало для их собственного ограниченного общества. Луис де Леон, например, при жизни был признанным лидером кастильских ученых поэтов, однако его произведения не печатались до тех пор, пока они не были опубликованы Кеведо через сорок лет после его смерти в тщетной надежде обратить своих соотечественников от гонгоризма взглядом на лучшие образцы, в то время как Гонгора смог основать школу аффектации под его влиянием, и все же его стихи не были опубликованы при его жизни. Ученые поэты не ожидали найти читателей среди *vulgo*, простого стада, о чьем *brutez*, или звериной глупости, они обычно отзывались очень высокопарно. Это чувство превосходства не было свойственно ученым поэтам Испании. Оно было обычным для школы Ронсара и, действительно, общим для всего Возрождения, которое было подчеркнуто научным и аристократичным. Но хотя притязания ученых испанских поэтов ничем не отличались от притязаний итальянца, француза или англичанина, они были менее обоснованы. Эти очень застенчивые “дети муз” не настолько превосходили в поэтическом вдохновении вульгарное стадо сочинителей *романов* и *копласов*, чтобы иметь право смотреть на них свысока в силу определенной механической ловкости, приобретенной у иностранцев путем подражания.

*То, что было скопировано с итальянского.*

Вопрос о том, что именно новаторы шестнадцатого века взяли от своих итальянских мастеров, легче поставить, чем ответить. Простое подражание итальянским образцам само по себе не было новшеством. Кристоаль де Кастильехо опроверг претензии новой школы на оригинальность в написании двусложных текстов. По его словам, они уже были написаны Хуаном де Мена. Так было у них, а также у Осиаса Марча и других поэтов каталонской школы. Маркиз Сантьяна писал сонеты по образцу Петрарки; *оттава рима* и терцеты не были неизвестны придворной школе Кастилии или каталонцам. Канцона была написана в Испании подражателями ранней итальянской поэзии. Что же тогда оставалось взять новаторам? Если мы посмотрим только на названия и голый скелет стиха, то это действительно мало; но если принять во внимание манеру исполнения, то очень много. Итальянский десятисложный алфавит, которому испанцы позволили быть оригиналом их собственной строки из одиннадцати слогов и строки из десяти с ударением на последнем слоге, в их руках стал очень монотонным.

Цезура с неизменной регулярностью падала после четвертого слога. Новаторы научились варьировать паузу и тем самым придавать стиху новую мелодию. Им также оставалось быть более раболепными в подражании, чем их предшественники. *[Его техника и содержание.]* Это раболепие было продемонстрировано установлением *эндекасилабо-фортепиано*, где окончание безударной гласной считалось единственно законным. Кастильский изобилует *vocablos agudos*, рифмами мужского рода, и у него не было такой же необходимости, как у итальянского, предпочитать более мягкую форму. Мы можем предположить, что на испанских поэтов повлиял тот факт, что акцентированное окончание стало ассоциироваться у итальянцев с комическими стихами, и все же, подчинившись ограничению, которое не было оправдано гениальностью их языка, они начали с обеднения своего поэтического словаря, и сделали это в чистом неразумном подражании. Это ограничение было принято не без нежелания. Ренгифо, который является испанским Путтенхэмом[7] — автор, то есть стандартной работы о механизме стихосложения, написанной в Испании в конце шестнадцатого века, — даже ссылается на *verso agudo*. У него были хорошие авторитеты, которые могли поддержать его, поскольку Гарсиласо осмелился закончить строчку словом "*vesti*". Боскан, который, однако, не воспринимается испанцами как безупречный авторитет, был настолько предоставлен самому себе, что покончил с *насио*, в то время как Диего де Мендоса совершал злодеяния "тысячу раз". Согласно секундомеру новой школы, это было неправильно, и все трое были должным образом посажены к позорному столбу за свои проступки в "*Ejemplar Poético*" - *то есть* "Поэтическом искусстве" — Хуана де ла Куэвы.[8]

И все же Хуан де ла Куэба или Куэва (*b* и *v*, будучи очень похожими в испанском произношении, постоянно писались друг для друга, пока не было исправлено написание) был человеком, заслуживающим внимания. Его жизнь покрыта мраком, обычным для литераторов того времени, и в целом в Испании он был более густым, чем где-либо еще. Но мы знаем, что он жил в Севилье во второй половине шестнадцатого века. Его оригинальная поэтика, хотя и не считается безупречной по форме испанскими критиками, несомненно, содержит ортодоксальное поэтическое кредо школы и поэтому пользуется авторитетом. Нет ничего более поразительного или, когда рассматривается будущее поэзии в двух странах, более значительного, чем контраст между трехстишиями посланиями дона Хуана де ла Куэвы и "Апологией поэзии" сэра Филипа Сидни. "Эгемплар" написан в трех словах, "Апология" - свежей юношеской прозой; но произведение англичанина горит самой душой поэтического чувства, в то время как произведение испанца представляет собой холодный дидактический трактат самого механического толка. Сэр Филип посвятил себя ереси, согласно которой суть поэзии заключается в материи, страсти и намерении, в то время как стих - это случайность. Дон Хуан безупречно прав в одном пункте, в котором сэр Филип неортодоксален. По многим вопросам, по которым наш соотечественник обращается к сути дела, севильянин хуже, чем неправ. Он не обронил ни единого слова, чтобы показать, что считает их достойными внимания. Можно найти несколько общих банальностей, разъясняющих мудрость обращения к своему гению, превосходство последовательности и порядочности, обязанность презирать *вульгарную брань*, безрассудство применения размеров и языка, присущих королям и великим личностям, к поступкам простых людей. Затем, расчистив путь, он переходит к вещам, действительно необходимым для поэта, — например, к тому, что ни одна *песня* не должна содержать более пятнадцати строф; что *сестина* рифмуется *a b c*, с *b a*, и что ее строки должны заканчиваться существительными, а не глаголами; что трех прилагательных более чем достаточно для любого субстантива; что *agudo* в конце десятисложного слова означает мерзость запустения; что буква *l*

полезен для придания сладости; это г дает хороший эффект, “когда неистовый Эврус с ужасающей яростью противостоит своему натиску могущественному Борею”; и это s способствует мягкому сну и пикантному отдыху (“al blando sueño y al sabroso sosiego”), поскольку он не пренебрегал искусной помощью аллитерации.

Было бы тривиально настаивать на уникальности поэтики, если бы автор был незначительным человеком или если бы большая часть испанской классической поэзии показывала, что он говорил только за себя. Но Хуан де ла Куэва занимает почетное место в истории испанской драматической литературы среди предшественников Лопе де Веги. Когда он начинает писать о комедии, он сразу поднимается над уровнем механицизма и обыденности. Он перестает быть для итальянцев простым школьником и решительно отстаивает право своих соотечественников отвергать сенеканскую модель, быть живым, испанским и оригинальным на сцене вопреки всем правилам и всем докторам. Театр должен был подражать природе и угождать. Поэзия должна была подражать итальянцам и удовлетворять ортодоксального, но придирчивого критика. В этом суть учения Хуана де ла Куэвы, и в этом заключается объяснение непроходимой пропасти, которая отделяет испанскую драматургию — очень подлинную вещь в своем роде — от испанской классической поэзии — школьного упражнения, время от времени смягчаемого нотками патриотизма или благочестия.

#### *Искусственность работы школы.*

Когда к поэзии подходят в таком духе, ее содержание, скорее всего, будет таким же простым подражанием, как и ее форма. Испанская классическая поэзия не избежала этой участи, и в насмешках над “бесплодным изобилием”, которые были брошены в ее адрес, слишком много правды. Мы постоянно встречаемся с раздражающей, безымянной, бесхарактерной тенью дамы, чьи “золотые нити” (которые грубые вульгаристы называют ее волосами) жестокий тиран использовал Любовью, чтобы заковать в цепи скорбящего поэта, чьи горести просто заполняют нужное количество строф. Пастораль бушевала. Один и тот же Тирсис и одна и та же Хлоя сотни раз повторяют одно и то же в пейзаже, в котором есть цветы, но нет цветка, дерева, но нет дерева, и при этом наиболее явно фальшивом в засушливой, скалистой Испании. Испанские критики жаловались, что их поэты-классики так редко затрагивают жизнь своего времени, но это мелочи. У них — помимо благочестия и патриотизма — мало какой-либо человеческой реальности. Любовь в соответствии с итальянским литературным образцом, разнообразным платонизмом, усвоенным от флорентийцев, является основной темой. Дон Марселино Менендес, самый образованный из современных испанских критиков, сказал, оспаривая теорию Тикнора о том, что инквизиция несет ответственность за распространение гонгоризма, что истинное объяснение этой катастрофы кроется в другом. Европа, говорит он, была захвачена в пятнадцатом и шестнадцатом веках притворным средневековьем и притворной античностью, которые не могли закончиться ничем, кроме словесных безумств. Нельзя признать справедливость этого решения в отношении Франции и Англии, но оно имеет силу применительно к Испании.

Общую оценку школы всегда трудно обосновать иначе, как обилием цитат, что здесь невозможно. Нам ничего не остается, как предоставить это на усмотрение тех, кто может контролировать это, зная оригинал, и продолжить давать такой очерк истории испанской классической поэзии, какой позволяют наши возможности.[9] Это, естественно, подпадает под две категории — лирическую и эпическую - и в обеих постоянно присутствует итальянская

модель. Ведущей формой в лирической поэзии является *cansión* в десятисложных словах с *quebrados*, то есть ломаными строками из семи слогов. Но Эпистола в терцетах, заимствованная из *капитолии* итальянцев, очень распространена. Сама песня полностью отсутствует. В испанской поэзии нет “Приди в эти желтые пески”, нет голоса Ариэль. Испанец не поет, он скандирует.

### Босканец.

Из двух руководителей школы Боскан занимает первое место в основном благодаря поданному им примеру. Его последователь Эррера довольно резко осудил его за то, что он повесил драгоценности, украденные у классиков и итальянцев, на свою собственную мантию из фризов. Обвинение в плагиате нелегко опровергнуть, поскольку Боскан, несомненно, брал свои произведения там, где находил их у Вергилия или Горация. Что касается качества его одеяния, то оно, несомненно, от природы фризское. Что больше всего поражает читателя в Боскане, так это определенный житейский здравый смысл, больше похожий на наших людей времен королевы Анны, чем на поэзию школы шестнадцатого века в ее начале. Его наиболее цитируемое произведение, Эпистола, адресованная Диего де Мендосе, представляет собой в высшей степени рациональную прозу, замаскированную под стихи, в которой признается в самой неортодоксальной привязанности к своей жене (весь его тон по отношению к женщинам насквозь современен) и совершенно непоэтическом пристрастии к хорошему ужину у пылающего камина с поленьями в конце дня на свежем воздухе. Но мы также отмечаем зрелость языка, несмотря на некоторую неуклюжесть из-за недостатка мастерства писателя. [Гарсиласо.] Та же преждевременная и фатальная зрелость еще более заметна у Гарсиласо, который был большим мастером своего пера. В небольшой части его стихов и единственном фрагменте, который остался от его прозы, — письме жене его друга, восхваляющем ее хороший вкус за то, что она доставила удовольствие придворному из Кастильоне, — вряд ли найдется хоть одно слово или фраза, которые устарели. Эта классическая поэзия родилась со старой головой на молодых плечах и не имела молодости. Его законченная форма принесла и сохранила Гарсиласо звание принца кастильских поэтов. Во второй половине столетия он дважды редактировался — один раз в Саламанке в 1577 году гуманистом Франсиско Санчесом, прозванным по названию своего родного города Лас-Брозас эль-Бросенсе и наиболее известным как автор “Минервы”; а затем в Севилье Эрнаном де Эррерой. Издание Эрреры снабжено обширными комментариями и представляет значительную ценность для истории испанской поэзии; но оно подало пример, которому с чрезмерным утомительным педантизмом последовали редакторы Гонгоры и Камозенса. Это привело к известной и не лишенной юмора литературной ссоре. Кастильские критики, объединившиеся в поддержку своего человека, Санчеса, справедливо обрушились на Эрреру за его неуместное проявление схоластического педантизма и, что самое несправедливое, за незнание кастильского. Ни один кастилец никогда с готовностью не допустит, чтобы андалузец (которым был Эррера) говорил на этом языке совершенно правильно. Что касается стихов Гарсиласо, то можно сказать, что они пасторальны, или подобны джентльмену, и меланхоличны. Испанец, без сомнения, находит очарование в самом языке, которого само по себе достаточно; но даже для него можно заподозрить некоторую скуку в этом очевидном стремлении заполучить табуретку для меланхолии. Это не меланхолия Хорхе Манрике, который опечален этими вечными горестями, смертью родных и друзей и бременем жизни, а меланхолия джентльмена, который подражает образцу, чтобы скоротать время на зимних квартирах. Но так называемая Лира или ода, состоящая из строк из семи слогов, смешанных с десятисложными, адресованная “цветку

Гнида”, элегантна. Оно состоит из пяти строф, первая рифмуется с третьей, второй, четвертой и пятой вместе, и подкрепляет хорошо известный урок “Собирайте бутоны роз, пока можете”, преподанный молодой леди из Неаполя, которая не одобрила ухаживания одного из друзей поэта.

#### *Их непосредственные последователи.*

Только очень полная история испанской литературы могла позволить себе остановиться на Фердинанде де Акунья (Фердинанд, Фернандо, Фернан и Эрнан - все формы одного и того же имени, используемые в соответствии со вкусом или местным обиходом), который был португальским дворянином на службе Карла V. отличившийся солдат, автор кастильских стихов и превосходный переводчик классики; или Гутьерре де Четина, солдат, наиболее известный по изящному мадригалу;<sup>[10]</sup> или многие другие, кого было бы бессмысленно называть; но Диего Уртадо де Мендоса слишком сильный человек, чтобы пройти мимо него в толпе. Он известен главным образом как человек действия — как солдат, управлявший Сиеной при Карле V. И дипломат, который очень по-военному представлял императора на Тридентском соборе. В литературе он известен главным образом как несомненный автор истории восстания мориско и как возможный, хотя и сомнительный, автор "Лазарильо де Тормеса". Диего де Мендоса (1503-1575) был младшим сыном графа Тендильи, главы одной из многочисленных титулованных ветвей его знаменитого дома — Дугласов Испании. Он был прямым потомком маркиза Сантьяны, а через него и того сеньора Бутраго, который пожертвовал своей жизнью за короля в битве при Альхубарроте.<sup>[11]</sup> Его поэзия была расслаблением великого дворянина, который нарушил правила способом, хорошо рассчитанным на то, чтобы привести в ужас таких критиков, как Хуан де ла Куэва. Но в доне Диего было достаточно огня, чтобы сжечь целую пустыню правильных поэтов этого направления. Иногда он вспыхивал, не обращая внимания на приличия. Но в более счастливые моменты — как, например, в "Оде кардиналу Эспинозе— - он мог уловить ту ноту высокомерного патриотизма, которая является лучшей в испанской поэзии. Даже в его случае мы имеем примеры такой же преждевременной зрелости, отмеченной в Боскане. Одно из его посланий, адресованное этому самому автору, начинается горацянским "Nil admirari" — возможно, превосходная сентенция, но пугающая в первой юности поэзии. Мендоса писал не только на тосканском, но и на местных метрах, куплетах и *глоссах*. *Глоса* - любимое упражнение испанца в стихотворной изобретательности. Она заключается в том, чтобы взять любую строфу из любого количества строк и построить на ней стихотворение из того же количества строф, сколько в нем строк. Каждая должна заканчиваться одной из строк основной строфы, взятых в их порядке. Они должны быть вставлены без насилия, и в целом они должны представлять собой вариацию на тему цитируемой строфы. Диего де Мендоса пережил Карла V и провел свои последние годы в изгнании в Гранаде, вызванный слишком поспешным возмущением дерзостью в стенах Двора.

#### *Две школы Саламанки и Севильи.*

Испанских поэтов принято было делить на кастильских и андалузских, или на саламанкских и севильских. Разделение несколько условно и соответствует очень небольшому различию в тоне, методе или языке между писателями, или, по крайней мере, так кажется иностранцу, который сравнивает Луиса де Леона с Эрнаном де Эррерой, хотя первый считается главой школы Саламанки, а второй - главой школы Севильи. Оба писали на одном и том же

прекрасном кастильском, оба были хорошими учеными, и в обоих чувствовались одно и то же сильное религиозное чувство, один и тот же высокий патриотизм. Луис Понсе де Леон (1528-1591), словно для того, чтобы показать, насколько искусственно это различие, родился в Гранаде, одном из подцарств Андалусии.<sup>[12]</sup> Он был монахом-августинцем и последовательно занимал две важные кафедры в Саламанке. Между 1572 и 1576 годами он был заключен в тюрьму инквизицией. Против него было выдвинуто обвинение в том, что он перевел Песнь Песней Соломона, что, в то время, когда реформаторы активно использовали Библию на местных языках против Церкви, было серьезным преступлением. Лидером нападения на него был доминиканец Мельхиор Кано, о "De Locis Theologicis" которого доктор Джонсон написал: "Nec admiror, nec multum laudo". Хорошо известна история Луиса де Леона о том, что, когда Святая канцелярия вынесла вердикт в его пользу и ему разрешили возобновить свои лекции, он начал с того места, на котором остановился, со слов: "Как мы и говорили вчера, джентльмены". Его поэзию можно разделить на ту часть, которая вдохновлена Горацием, и ту, которая вдохновлена Библией. Возможно, вполне естественно, что он выглядит более выигрышно, когда перефразирует описание идеальной жены из "Притчей Соломоновых", чем когда он пытается приспособить *лиру* Гарсиласо к какой-то теме, очевидно взятой из-за определенного сходства с темой одной из од Горация. Эти имитации классических образцов не ограничивались более серьезными и рефлексивными частями его оригиналов. Луис де Леон, хотя и был церковником несомненного благочестия, писал любовные стихи. *Коплас* в старых испанских метрах, называемых "Уна Десденьоса" — "презрительной даме", — посвящены точно тому же предмету, что и уже названный "Флор де Гнидо" из Гарсиласо. Следовал ли он классике и ученым поэтам своей страны или перефразировал Псалмы, Луис де Леон всегда был мастером чистейшего кастильского языка; в то время как его размышляющие стихи — "Ночь серены", например, или ода, подражающая "Блаженному" Горация, — это нечто большее, чем просто проявление изобретательности. Именно его репутация стилиста обеспечила публикацию его стихов через сорок лет после смерти. Сам Луис де Леон, похоже, рассматривал их только как развлечение для своего досуга. Но в 1631 году Кеведо выпустил первое издание, чтобы противодействовать растущему вкусу к гонгоризму.

Поэтом, который имеет честь считаться стилистом среди испанцев, рядом с Гарсиласо, если не наравне с ним, является Эрнан де Эррера из Севильи (1534-1597), церковник, о жизни которого почти ничего достоверно не известно.<sup>[13]</sup> Как обычно, при жизни он мало что опубликовал, и большая часть его рукописи была утеряна в результате несчастного случая после его смерти. Оставшаяся часть была опубликована его другом художником Пачеко в 1619 году. Испанцы, если бы их попросили назвать стихотворные произведения на их языке, которые демонстрируют наибольшую силу и достоинство, несомненно, процитировали бы знаменитые оды о битвах при Лепанто и Алькасар-эль-Квебуре, а также сонет в честь донна Джона Австрийского. Сила этих стихов неоспорима, и если о них нельзя сказать, что они отличаются какой-либо большой оригинальностью формы, то они проникнуты прекрасным духом патриотизма. Эррера тоже обладал чувством достоинства компрессии, что не свойственно его соотечественникам. Он работал над языком в художественном духе.

Еще раз, как и в случае с непосредственными последователями Гарсиласо, мы должны очень осторожно опустить имена всех, кроме вождей.<sup>[14]</sup> Братья-арагонцы Луперсио и Бартоломе де Ардженсола, которых можно отнести к поэтам Кастилии; Франсиско де Фигероа, который почти всю свою жизнь провел в Италии; Риоха, поэт цветов и автор нравоучительной поэмы "На руинах Италики" (римской колонии близ Севильи), вдохновленной Иоахимом дю Белле; Об

Аргихо и многих других следует умолчать. Уместно, однако, отметить, что чем бы ни занимались в то время другие, Лопе де Вега занимался в таких же огромных количествах, как и люди, которые ничем другим не занимались. Но о Лопе еще будет повод поговорить в другом месте. В настоящее время он должен освободить место для писателя, которого некоторые называют самым подлинным лирическим поэтом Испании и который дискредитирован тем, что наводнил литературу своей страны губительной аффектацией.

#### *Гонгора и гонгоризм.*

Дон Луис де Арготе-и-Гонгора, который обычно использовал второе из этих имен, которое принадлежало его матери, был кордовцем, родившимся в 1561 году.<sup>[15]</sup> Он получил образование в Саламанке, несколько лет следовал за двором и был прикреплен к герцогу Лерма. Он исполнял приказы и получал пособие, когда преклонялся перед жизнью, и умер в своем родном городе в 1627 году. Его дурная слава, основанная на изобретении особой формы плохой литературы, названной в его честь гонгоризмом, больше, чем его добрая слава, которая все же имеет некоторое основание. Его *романы* о пленниках у берберийских пиратов и о войнах на границах являются одними из лучших в своем роде. Среди его ранних стихотворений о тосканских образцах есть такие, в которых присутствует лирический крик со степенью интенсивности, очень редкой среди испанцев. Третья *песня*, например, содержит необычайно страстную и превосходно сформулированную вариацию на тему сорок четвертого сонета Шекспира “Если бы тусклая субстанция моей плоти была мыслью”. Но не из-за этого, работы его ранних лет, репутация Гонгоры распространилась по всему миру, а потому, что он, чтобы украсть образ у Карлайла, раскачивается в цепях на стороне Парнаса как изобретатель “Эль культеранизма” или “гонгоризма”. В какой-то период своей жизни он начал писать в этом стиле. Враждебно настроенные критики говорят, что он сделал это потому, что не смог привлечь достаточного внимания, написав здравомысляще. Поклонники утверждали, что у него были литературные амбиции улучшить поэтический язык Испании, сделать его, по сути, более *culto*-более культурным. На вопрос, что именно представлял собой гонгоризм, лучше всего ответить на примере. Вот, например, отрывок из “Пирама и Фисбы”, короткого стихотворения, опубликованного в 1636 году его поклонником Кристобалем де Салазаром Мардонесом, с многословным комментарием невероятной помпезности и бесполезности. Английский перевод гамильтоновой системы помещен ниже испанского, и читателя просят заметить, что инверсии и перестановки в английском языке лишь немного более резкие, чем в испанском:—

Piramo fueron y Tisbe,

*Это были Пирам и Тисбе,*

Los que en verso hizo culto

*Те, кто в стихах сделал*<sup>[16]</sup> *отполирован*

El Licenciado Nason

*Лиценциат Назо*

Bien romo ó bien narigudo

*Может быть, курносый, может быть, клювастый*

Dejar el dulce candor

*Чтобы оставить сладкое белым*

Lastimosamente obscuro

*Прискорбно темно*

Al que, t́mulo de seda,

*Того, что, гробница из шелка,*

Fue de los dos casquilucios

*Был из двух головок-перьев*

Moral que los hospedó

*Шелковица , давшая им приют*

Y fue condenando al punto

*И сразу же был осужден*

Si del Tigris no en raizes

*Если у Тигра нет корня*

De los amantes en frutos.

*Любителями фруктов.*

Дон Кристобаль де Салазар Мардонес объясняет в прозе и с многочисленными ссылками на Овидия, Meta., lib. iv., что это означает, что тутовое дерево не было вырвано с корнем в наказание Тигром, но было окрашено кровью влюбленных. Читатель сразу увидит, что это ребяческая бессмыслица и что это всего лишь трюк. К тому же это очень старый трюк. Когда Тиодольф Хвинский, чьи стихотворные загадки украшают "Хеймскринглу", писал о некоем короле...

“Теперь случилось то , что случилось

В доме Фроди

Слово судьбы

Упасть на Фьолнир;

Что безветренная волна

Из копий дикого быка

То, что должен сделать господь

К смерти от утопления”, —

он писал в “особенной гонгориной”, то есть в манере Гонгоры. Весь секрет заключался, как действительно указывал Лопе де Вега, в том, чтобы никогда ничего не называть своими именами и яростно переставлять слова. Учитывая большую долю безвкусицы и ребяческую манию заставлять людей пялиться, это легко объяснимо. В таких условиях может показаться разумным назвать медовуху, которую люди пьют из рогов, “безветренным взмахом копыа дикого быка” или описать тутовое дерево как холм из шелка, хотя у Тиодольфа из Хвин эта ошибка была несравненно более простительной, чем у Гонгоры, и норвежец, кажется, в целом был наименее глупым из них двоих. Сравнение, которое было сделано между гонгоризмом и нашей собственной метафизической школой, слишком благоприятно для испанцев, в которых не было абсолютно ничего, кроме жонглирования словами.

Это безумие распространилось так же быстро, как и подражание итальянским образцам. Напрасно Лопе возражал против этого, ссылаясь на здравый смысл. Он сам был побежден. Кеведо,<sup>[17]</sup> который атаковал это, был поставлен в худшее положение, поскольку он пытался противостоять этому с помощью другого наигранного стиля, *conceptista*, или тщеславного стиля, который больше похож на нашу “метафизическую” манеру, но никогда не пользовался популярностью гонгоризма. Основателем этой школы притворства был Алонсо де Ледесма из Сеговии (1552-1623). Стихи, которые Кеведо опубликовал под псевдонимом the Bachiller Франсиско де ла Торре, были призваны укрепить Луиса де Леона и не имели ни того, ни другого недостатка; но ученая поэзия Испании не обладала достаточной жизненной силой, чтобы избавиться от болезни. Гонгоризм стал литературным вкусом того времени, и вскоре его можно было проследить повсюду.

#### Эпосы.

Огромная масса эпосов, или так называемых эпосов,<sup>[18]</sup> которые составляют нелирическую сторону ученой поэзии Испании, принадлежат, за редкими исключениями, если не за единственным исключением, к областям библиографии и любопытства. Я должен признаться, что я говорю, не имея личного представления о Каролине Иеронимо Семпере, опубликованной в 1560 году, или о многих других, и лишь слегка знаком с “Карло Фамозо” дон Луиса де Сапаты. Это второе стихотворение, опубликованное в 1565 году, состоит из 50 песен и содержит 40 000 стихов. Предметом исследования является история императора Карла V. И он может стоять здесь как образец целого класса, к которому он принадлежит. “Карло Фамозо” - это, по сути, проза, замаскированная в таких *строфах “оттава рима”*, которые любой, кто однажды овладел этим приемом, вероятно, мог бы написать так же легко, как чистую и незатейливую прозу. Если бы дон Луис де Сапата, служивший императору, удовлетворился рассказом о том, что он видел, в прозе, он, вероятно, оставил бы читаемую и, возможно, ценную книгу. Но, к сожалению, он почувствовал себя призванным создать возвышенную рифму в подражание Ариосто, и это привело к необходимости в сверхъестественном механизме, с которым дон Луис де Сапата всех стран очень плохо справляются. Легкость, с которой пишутся стихи на испанском языке, влияние модной модели и престиж, придаваемый написанию стихов, привели к созданию бесчисленных томов на исторические темы того, что можно было бы назвать поэзией, если бы это было возможно. Кое—что из этой массы сочинений не лишено достоинств, Элегии знаменитых людей Индии — *Elegias de Varones Ilustres de Indias* — Хуана де Кастельяноса<sup>[19]</sup> достаточно удобочитаема и имеет определенную историческую ценность. Хуан де Кастельянос, даты рождения и смерти которого неизвестны, был старым солдатом, ставшим священником, который, как и многие другие, мог написать *строфу “оттава рима”*.

Похоже, он думал, что “Элегия” означает почти то же самое, что “Панегирик”, и его Элегии на самом деле представляют собой историю завоевания Америки испанцами, датированную 1588 годом. Это всего лишь фрагмент, но, несмотря на это, он занимает объем в 563 страницы в две колонки. Конечно, рядом с произведениями такого рода встречаются серьезные или юмористические имитации итальянского эпоса, которые не претендуют на исторический характер. Здесь можно было только ожидать, что Лопе де Вега будет одним из самых беглых и заметных, поскольку можно повторить, что он пробовал свои силы во всем, что делали другие. Эпосы в итальянской форме были популярны, и он написал несколько; и поскольку он непревзойденно владел легким стихом, который всегда не становился плохим, его никогда не было нечитабельным, хотя, поскольку он также был всего лишь очень выдающимся *импровизатором*, его стихи никогда не заставляли себя читать. Сюжет “Драконьего моря” — последнее плавание и смерть сэра Фрэнсиса Дрейка в 1594 году — настолько привлекательнее для англичанина, чем “Ангеликас” и “Иерусалимская конкистада”, взятые у Ариосто и Тассо, что, возможно, возникает предубеждение в его пользу. И все же мне кажется, что он обладает определенной жизнестойкостью, отсутствующей у остальных, и ни в коей мере не уступает им в других отношениях.<sup>[20]</sup>

#### *The Араукана.*

Пристрастие его соотечественников и слишком добродушная уступчивость иностранцев дали араукане Алонсо де Эрсилья название эпической.<sup>[21]</sup> Автор был очень типичным испанцем своего века. Он родился в 1533 году и приехал в Англию в качестве пажа Филиппа Испанского во время его женитьбы на Марии Тюдор. Именно из Англии он отплыл в Чили с целью помочь в подавлении восстания арауканцев, которое стало темой его стихотворения. Во время службы он был приговорен к смертной казни за то, что обнажил шпагу против собрата-офицера. Приговор был отменен, но Эрсилья так сильно возмущился этим, что полностью опустил имя своего генерала, маркиза Каньете, в своем стихотворении. Он вернулся в Испанию в 1565 году и провел остаток своей жизни, вплоть до своей кончины в 1595 году, частично в попытках добиться награды от короля за свои услуги, а частично в составлении своей великой Арауканы. Она появилась в трех частях в 1569, 1575 и 1590 годах. История, рассказанная им самим, что он написал ее на кусках кожи и клочках бумаги во время своей кампании, относится, следовательно, только к первой части. Только с помощью фигуры речи “Араукана” может быть описана как эпос. Эрсилла сказал, что нашел в себе мужество напечатать ее, потому что это была подлинная история войн, которые он видел своими глазами. Первая часть почти полностью занята стычками арауканской войны. В более поздних частях у него возникло искушение создать надлежащий эпический механизм, но это изменение является лишь доказательством тирании моды. Эрсилья был хорошим мастером *строф “оттава рима”*, он очень хорошо писал по-кастильски, и его стихотворение обладает несомненной жизненной силой. И все же это, в конце концов, гибрид. В лучшем случае это превосходная версия Varones Ilustres из Каstellаноса, в самом слабом - отголосок итальянцев. Мировая литература была бы богаче, а не беднее, если бы Эрсилья написал мемуары по образцу своего французского современника Монлюка.

Итальянское влияние, породившее ученую поэзию Испании, оказало свое влияние и на Португалию. Португальцы помнят Франсиско де Са де Миранду (1495-1558) как первого, кто начал формировать свой язык в литературных целях, и эту работу продолжили Антонио Феррейра и Педро де Андраде Каминья, его младшие современники и последователи. Мои

собственные знания об этих писателях невелики, но насколько это возможно, это наводит меня на мысль, что здравый литературный смысл Саути, как обычно, привел его к правоте, когда он сказал, что “Они оказали существенную услугу языку своей страны, и на этом должны основываться их притязания на память”.<sup>[22]</sup> На самом деле они интересны как примеры общего литературного движения, которое зародилось в Италии и распространилось по всей Западной Европе. Саути не заметил, а португальские писатели, естественно, не спешили признаваться, насколько Португалия была близка к тому, чтобы не иметь современной литературы на своем родном языке. Одним из двух основателей испано-итальянистой школы был каталонец, который оставил язык мунтанер и Аусиас Марч, чтобы писать по-кастильски. Если бы политический союз Испании и Португалии был немного теснее, очень возможно, что португальцы разделили бы судьбу Каталонии. На нем не перестали бы говорить, но он больше не был бы языком правительства и литературы. Даже в том виде, в каком это было, кастильский язык имел в Португалии нечто от превосходства, которое средневековый французский имел среди соседних народов. Португальцы, которые писали на своем родном языке, также писали по—кастильски - даже Камознс есть в списке тех, кто использовал оба языка. Но единству полуострова никогда не суждено было завершиться, и португальский избежал превращения в диалект. До конца шестнадцатого века это было проиллюстрировано стихотворением, которое, во всяком случае, имеет “всемирную известность”.

### *The Лусиады.*

Критику и историку литературы подобает подходить к произведениям большой известности, к которым он сам не может относиться с высокой степенью восхищения, в духе неуверенности или даже смирения. Я должен признаться в собственной неспособности испытывать восхищение, которое другие, и, без сомнения, лучшие, судьи испытывали к “Лузиадам”.<sup>[23]</sup> Печальные обстоятельства жизни автора, Луиса да Камознса (1524? -1580), хорошо известны и, возможно, послужили предубеждению читателя в пользу стихотворения. Он был португальским джентльменом, служившим в Ост-Индии, потерпевшим кораблекрушение и закончившим свою жизнь в крайней нищете в Лиссабоне. Основу “Лузиад” составляет знаменитое путешествие Васко да Гамы вокруг мыса Доброй Надежды; но Камознс во многом опирался на историю Португалии, и эпос написан в честь народа, а не мореплавателя. Дело благородное, но исполнение (конечно, я говорю с поправкой) слабое. Заслуга эпической полноты и пропорциональности, на которую претендовали “Лузиады”, невелика у писателя, которому приходилось копировать Вергилия и которому “Путешествие Гамы” дало связанное повествование, если не совсем сюжет. Нельзя отрицать — и никому не нужно хотеть отрицать, — что Камознс писал своим собственным языком с большой чистотой и с той мягкостью, граничащей, а иногда и более чем граничащей, с жеманством, которое так любят португальцы. Он обладает настоящей нежностью и тонкой эмоциональной сентиментальностью, в то время как его патриотизм неоспорим. Но, несмотря на эти достоинства, которые в лучшем случае больше подходят для лирики, чем для размаха эпоса, “Лузиады” страдают фатальными недостатками пространности и банальности как в языке, так и в мысли. Сверхъестественная техника - пример детского подражания. Камознс представил языческую мифологию вместе со священными именами своей собственной религии. У португальского поэта было много прецедентов такого сочетания, но он недостаточно силен, чтобы заставить нас вынести его сущностную абсурдность. На самом деле, у “Лузиад” есть недостаток всей изучаемой поэзии полуострова — в значительной степени это школьное упражнение. Он увидел своих языческих богов и богинь в Вергилии и целиком перенес их в свою христианскую поэму не потому, что им

там было какое-то подходящее место, а потому, что их было приказано указать в “квитанции на написание эпической поэмы”.[\[24\]](#)

Читатель, который сравнивает "Лусиады" не с "Королевой фей", которая находится совсем в другом особняке в доме литературы, а с шедеврами того класса, к которому она действительно принадлежит, с чисто литературным эпосом, созданным опытным писателем в соответствии с правилами, возможно, потеряет терпение из-за громких призывов к его крайнему восхищению. Он находит строфу за строфой плавной, но несколько нервной *"оттавы рима"*, полной материала, который с таким же успехом можно было бы выразить прозой, и тогда казалось бы, что он существенно не отличается от большей части путешествий Хаклюта. Время от времени он будет сталкиваться с инцидентами — например, с видением Духа Кейпа и эпизодом с "Островом любви", — в которых намерение быть поэтичным достаточно очевидно, но которые не возникают по необходимости и не имеют последствий. В нем присутствует нежный лирический дух, и это то, что наиболее поэтично и неподдельно в Камозэнсе. И этому, опять же, есть лучшие и более спонтанные примеры в его сонетах. В целом, приходится прийти к выводу, что он был настоящим поэтом, хотя и не широкого размаха, который мог выразить определенную нежность и меланхолию в формах, которым он научился у итальянцев, но который обязан своим громким именем главным образом тому факту, что он единственный человек, которого его страна может цитировать как достойного встать в один ряд с великими поэтами мира. Поэтому у него есть целый народ, который поет ему хвалу, и никто не беспокоится о том, чтобы противоречить.[\[25\]](#)

---

### ГЛАВА III. РОСТ И УПАДОК ИСПАНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР ИСПАНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ—ПЕРВЫЕ ЗАЧАТКИ РЕЛИГИОЗНЫХ ПЬЕС—ОТПРАВНАЯ ТОЧКА СВЕТСКОЙ ПЬЕСЫ-БАРТОЛОМЕ ДЕ ТОРРЕС НАХАРРО—ЛОПЕ ДЕ РУЭДА—ЖИЗНЬ ЛОПЕ ДЕ ВЕГИ—ЕГО ВЛИЯНИЕ НА ДРАМУ—УСЛОВИЯ РАБОТЫ—СОВРЕМЕННОКИ И ПОСЛЕДОВАТЕЛИ ЛОПЕ—КАЛЬДЕРОНА—ШКОЛА КАЛЬДЕРОНА.

*Национальный характер испанской драмы.*

Драматическая литература Испании, как и наша собственная, была чисто национальной. Классическая сцена не оказала на него никакого влияния; современный театр Италии - очень мало, и то лишь на короткий период в первые годы. В Испании были переводчики как греческой, так и латинской драматической литературы, в то время как ее ученые были не менее других готовы донести до всего мира обязанность следовать знаменитым правилам Аристотеля. Но ни красота классических образцов, ни уроки ученых, ни даже авторитет Аристотеля — хотя, конечно, в последней стране, которая цеплялась за схоластическую философию, он ценился не меньше, чем где бы то ни было, — не возымели никакого эффекта. Было бы преувеличением сказать, что ими совершенно пренебрегали. Напротив, испанские драматурги имели обыкновение говорить о них с глубоким уважением. Сервантес в хорошо известном отрывке из "Дон Кихота" упрекает своих соотечественников в пренебрежении тремя единствами; а Лопе де

Вега, который больше, чем кто-либо другой, способствовал становлению испанской комедии в ее пренебрежении единством времени и места и в ее обычном презрении к правилам, согласно которым комическое и трагическое никогда не должны смешиваться в одном произведении или что великие персонажи никогда не должны быть задействованы без должного уважения к их достоинству, признал, что он видел, что было правильно, и признал ее превосходство. Он даже хвастался, что написал не менее шести ортодоксальных пьес. Но Сервантес в том немногом, что он написал для сцены, никогда не приближал свою практику к своей заповеди, в то время как никто так и не смог выяснить, о какой из его пьес имел в виду Лопе, когда говорил, что наблюдал единство. Предполагалось даже, что, когда он хвастался этим, он смеялся над джентльменами, которым адресовал свое *Arte Nuevo de Hacer Comedias* (Новое искусство написания комедий). Немало изобретательности было потрачено впустую в попытках выяснить, что означали оба варианта. Здравый смысл дона Марселино Менендеса[26] нашел, безусловно, наиболее приемлемое объяснение тайны, и оно заключается в следующем: Сервантес, Лопе и их современники испытывали вполне искреннее теоретическое восхищение заветами Аристотеля, или тем, что комментаторы считали таковыми, но на практике они подчинялись своим собственным импульсам, и народная воля, хотя и не без некоторого стыдливого сознания того, что она была в них довольно порочной. Испанские драматурги, по сути, относились к ортодоксальной литературной доктрине во многом так, как древние кортесы Кастилии имели обыкновение относиться к неконституционным приказам королей, — они проголосовали за то, чтобы этим предписаниям подчинялись, а не исполняли — “послушание и не кумплид”, тем самым примиряя независимость с уважительным отношением к власти. Некоторые были достаточно смелы, чтобы с самого начала заявить, что цель комедии - подражать жизни, и что их подражание столь же законно, как и греческое. В конце концов, это стало столь же прочно закреплено в теории, как всегда было на практике. Нет ничего более поразительного, чем контраст между раболепием испанской ученой поэзии и энергичной независимостью местной сцены.

#### *Первые зачатки религиозных пьес.*

В средневековой литературе Испании было мало такого, что могло бы дать представление о ее драматургии конца шестнадцатого и начала семнадцатого веков. У испанцев были мистерии, и они драматизировали уроки Церкви, как и другие народы; но у них было этого меньше, чем у большинства их соседей, и гораздо меньше, чем у французов. В первые годы XVI века в Испании ощущалось заметное французское влияние.[27] “Сан-Мартиньо” португальца Хила Висенте, писавшего как на своем родном языке, так и на кастильском, - это пьеса-мораль, подобная многим в средневековой французской литературе. Она основана на хорошо известной истории о святом Мартине и нищем, написана плавными стихами и резко обрывается замечанием, что исполнители должны закончить псалмами, поскольку его попросили написать очень поздно, и у него не было времени закончить. Фарса дель Сакраменто де Перальфорха, которая, судя по упоминанию распространения лютеранской ереси, относится примерно к 1520 году, своим названием выдает французскую модель. Фарс не имел того значения, которое приобрел позже. Действующие лица - Лейбористы, Перальфорджа, его сын, Тереза Югон, возлюбленная Перальфорджи, Церковь и Священное Писание. Сюжеты - глупая снисходительность Труда к своему сыну и его плачевные последствия (излюбленная тема французских авторов *фарсов* и *нравоучений*), скорби Церкви, которая утешается Священным Писанием. Эти двое упрекают Лейбориста в его слабости и побуждают Перальфорху изменить свой образ действий. Здесь нет ничего специфически испанского — ничего, что не могло бы быть прямым переводом с

французского. Религиозной пьесе было суждено иметь собственную историю в Испании, но ее ранняя стадия не отличается особым национальным колоритом. Даже "Овеха Пердида" ("Заблудшая овца"), написанная или, по крайней мере, переработанная Хуаном де Тимонедой около 1570 года, которая долгое время оставалась любимым произведением бродячих актеров, представляет собой мораль по универсальной средневековой модели. Заблудшая овца - это, конечно, человеческая душа, сбившаяся с пути плотским аппетитом и спасенная Христом, Добрым Пастырем. Другие персонажи - святой Петр, архангел Михаил и Ангел-хранитель. За исключением того, что в нем есть тщательно продуманное вступление, разделенное на Посвящение Рибере, патриарху Антиохии и архиепископу Валенсии, перед которым оно было исполнено, и Обращение к народу, оно ничем не отличается от Сан-Мартиньо или Фарса Сакраментал де Перальфорха.

#### *Отправная точка светской пьесы.*

Было принято рассматривать "Селестину" как основу или, по крайней мере, важную часть основ испанской светской драмы. Эта любопытная история в диалогах действительно называется "трагикомедией", и она бесспорно доказывает, что ее автор или авторы владели стилем прозы, превосходно приспособленным для целей комедии. Но испанский - это поэтическая, а не прозаическая драма. Качества, которые искупают несколько банальную историю любви Калисто и Мелибеи и утомительный педантизм большей части "Селестины", ее реализм и живое изображение низменной жизни и характеров, редко встречаются на испанской сцене. Отправную точку комедии Лопе де Веги нам лучше искать в Эклогах Хуана дель Энсины, который уже упоминался как один из последних представителей школы трубадуров.<sup>[28]</sup> Моделью здесь, очевидно, является небольшая религиозная игра на марке Сан-Мартиньо Висенте, модифицированная имитацией классической эклоги. Персонажей, как правило, пастухов, немного, действие самое простое, а стихи несколько инфантильны, хотя и не лишены очарования. Тем не менее, сам факт того, что мы имеем в них примеры попытки сделать персонажей и сюжеты, отличные от религиозных, предметом драматического представления, показывает, что они были новаторством и началом. Хуан дель Энсина, который в некотором качестве был прикреплен к герцогу Альва своего времени, написал эти эклоги, чтобы их слуги повторяли их для развлечения своих покровителей. Не похоже, чтобы в них играли на рыночной площади или чтобы они были очень популярны. В течение первой половины шестнадцатого века Церковь пыталась подавить светскую игру. Борьба была бесполезна, ибо склонности нации были слишком сильны, чтобы им можно было сопротивляться. Она покорила Церковь, которая еще до конца столетия оказалась неспособной помешать разыгрыванию весьма обыденных драм в стенах религиозных домов. И все же на какое-то время инквизиции удалось подавить рост нерелигиозной драмы у себя дома. Проявление национальной страсти к сцене и к чему-то другому, кроме благочестивого *фарсаса*, показано в "Жозефине"<sup>[29]</sup> Микаэля де Карвахалю. Это давно забытое произведение, автор, о котором на самом деле почти ничего не известно, было исполнено, по-видимому, для духовенства в Валенсии около 1520 года. Речь идет об Иосифе и его братьях, это религиозная пьеса, но в ней есть разделения и механизм, явно заимствованный из латинской, если не греческой модели. Есть четыре акта, герольд, который произносит пролог к первому, второму и третьему, и хор девушек в конце каждого. Диалог полон жизни, и в ролях братьев и жены Потифара предпринята небезуспешная попытка дать характеристику. В конце звучит *villancico*, простая форма песни, приближающаяся к гимну, которая была обязательной в конце религиозной пьесы. У "Жозефины" не было потомства, и сегодня она интересна главным образом как свидетельство борьбы национального гения за

поиск своего истинного пути. Мы не можем сказать даже этого о немногих прямых имитациях классической формы, созданных испанцами. Такие произведения, как "Низа Ластимоса" — "Жалкая Агнес" — строго сенеканская пьеса по истории Инес де Кастро, впервые написанная на португальском языке Феррейрой, а затем переведенная на кастильский ученым церковником Херонимо Бермудесом и напечатанная в 1577 году, являются просто литературными упражнениями. Они показывают, что влияния, вдохновлявшие Жоделля и Гарнье во Франции, не остались незамеченными и в Испании; но там, как и в Англии, национальный гений не испытал бы ничего из этого. У самого Бермудеса подражание Сенеке было вынужденным. У Низе Ластимозы есть продолжение, называемое Низе Лауреада. Первый, который заканчивается убийством Агнессы, верен; но во втором, который посвящен мести короля, он отбрасывает в сторону неподходящий аппарат вестника и хора и погружается в ужасы, которым, несомненно, способствовала история, с пылом своего современника Кристобаля де Вируеса или нашего собственного Кида.

#### *Bartolomé de Torres Naharro.*

Истинных преемников Хуана дель Энсины можно было найти во времена правления Карла V. в испанской колонии в Риме. Испанская пословица гласит, что дьявол стоит за крестом — "tras la cruz está el diablo" - и испанцы, жившие под сенью папского двора, пользовались свободой действий, которую они упустили бы под присмотром инквизиции. Одного из них, Бартоломе де Торреса Нахарро, жившего и писавшего в первые годы века, иногда считают отцом испанской сцены. Он был автором ряда комедий, опубликованных в Севилье в 1520 году под названием "Пропаладия", в которых рассказывается о любимых сюжетах комедии, любовных интригах и проделках влюбленных, *руфианах*—т.е. хулиганах—солдатах, находящихся на службе и уволенных со службы, и так далее, типах, которые он имел много шансов наблюдать в Риме, когда вся Италия кишела испанскими *бисоньос*, бродячими воинами, которые были наемниками, когда какой-нибудь князь нанимал их, и бродягами в другое время. Нахарро обладал значительным *комизмом* и умел бегло рассказывать стихи. У его персонажей есть жизнь, и если в его пьесах есть оттенки непристойности, что не так часто встречается в Испании, и жестокости, что встречается реже, необходимо учитывать его время. Но Нахарро, хотя и был настоящим испанцем, жил слишком близко к итальянцам, чтобы не поддаться влиянию Макиавелли и Ариосто. Его пьесы знаменуют собой лишь небольшой шаг вперед к полностью развитой комедии Лопе. Пропаладия вскоре была подавлена инквизицией, но не потому, что она содержала ересь, а за свободу выражения в отношении церковных пороков, которые остались бы безнаказанными в предыдущем столетии, но стали очень плохим примером после того, как Реформация переросла в грозную атаку на Церковь. Форма его комедии не была окончательно принята испанцами. Он был в пяти действиях, с *вступлением* или прологом.

#### *Lope de Rueda.*

По-настоящему популярная национальная драма вряд ли могла возникнуть среди придворных и церковников. Испании нужен был вождь, который смотрел бы на обычную аудиторию как на своего покровителя, и у которого также хватило духу начать работу по направлениям, которые впоследствии могла бы развить литература, Испания нашла такого лидера в Лопе де Руэде (*флорюит* 1544? -1567?). О его жизни известно немного, но это немного больше, чем

достоверно известно некоторым современным литераторам. Он был уроженцем Севильи и изначально занимался золотодобычей по профессии. Возможно, он приобрел вкус к сцене, участвуя в представлении религиозных пьес, которые всегда разыгрывались горожанами или церковниками. Отделение актера от любителя, если это слово уместно применить к бюргерам и крестьянам средневековья, которые появлялись на сцене отчасти для развлечения, отчасти из благочестия, с одной стороны, и от простого жонглера, менестреля или акробата - с другой, происходило во Франции и Англии. Тот же процесс происходил и в Испании. По шагам, о которых мы сейчас ничего не можем узнать, Лопе де Руэда стал в полном смысле драматургом и актером-менеджером. Он объездил всю Испанию. Сервантес, видевший его, увековечил свой простой театр — несколько досок, которые образовывали сцену, одеяло, служившее декорацией и за которым сидел гитарист, представлявший оркестр, сумки с дубленками и накладными бородами, составлявшие гардероб труппы. Чисто литературное значение работы Лопе де Руэды невелико. Та ее часть, которая сохранилась, незначительна по объему и не свидетельствует о продвижении Нахарро. Он не был невежественным человеком. Итальянские пьесы, безусловно, были ему известны, и он писал на чистом кастильском. Но его главным вкладом в форму испанской драматической литературы было *raso* или пассаж, короткая интерлюдия, обычно между "дураками" или "клоунами" в шекспировском смысле, часто вводимая между актами обычной комедии. Монолог Ланса над его собакой или сцена между Спидом и Лансом с любовным письмом в третьем акте "Двух веронских джентльменов" могли бы послужить *пасосом*. Но главная претензия Лопе де Руэды на почетность заключается в том, что он честно завоевал для испанской сцены место под солнцем. Он не полагался ни на кого из покровителей, но установил свои доски на рыночной площади, ожидая от зрителей награды. Когда он умер, примерно в 1567 году, театр был признанной частью жизни Испании. Если у него и не было много богатой драматической литературы, он предоставил тем, кто мог, место, в котором они могли свободно развиваться в меру своих внутренних сил. Приятно сознавать, что он получил свою награду. Кажется, он был преуспевающим человеком, и Сервантес с уважением отзывается о его характере. Тот факт, что он был похоронен в кафедральном соборе Кордовы, является доказательством того, что его не считали простым "негодяем и бродягой", а занимали, по крайней мере, такое же хорошее положение, как английский актер, который был "слугой королевы" или адмирала. Поскольку Лопе де Руэда не был ничьим слугой, мы можем справедливо сделать вывод, что испанская сцена занимала более независимое положение, чем наша.

#### *Последователи Лопе де Руэды.*

Школе Лопе де Руэды, как их можно называть с некоторым преувеличением, должно быть позволено проходить под его именем. Самым запоминающимся из них был Хуан де Тимонеда, уже названный автором или адаптером "Овехи Пердиды". Он был книготорговцем из Валенсии, умершим в преклонном возрасте, но в неопределенный срок, во время правления Филиппа II. Хуан де Тимонеда опубликовал все, что было опубликовано по пьесам Лопе де Руэды, и в качестве книготорговца-издателя, без сомнения, был полезен литературе. Но как литератор он был в основном адаптером, и его пьесы являются отголосками Нахарро и Руэды или были переданы из Ариосто. Сок начал набухать, и дерево начало приносить плоды более чем на одной ветви. Испания, какой она была тогда и какой долгое время оставалась, была скорее конфедерацией штатов, чем государством. Столицы в собственном смысле этого слова не было. Карл V. никогда не отдыхал и большую часть своей жизни провел за пределами Испании. Филипп II. он действительно основал свой двор в Мадриде или по соседству, но только к концу

своей жизни вокруг него начало формироваться столичное общество. В первые годы его правления столицы древних королевств все еще были центрами социальной, интеллектуальной и художественной деятельности и не опустились полностью до уровня провинциальных городов, пока в Испании оставалась хоть какая-то энергия. Таким образом, по мере того, как рос вкус к сцене и драматической литературе, следовало ожидать, что ее эффект будет замечен в независимых постановках в разных частях полуострова. *[Драматурги Севильи и Валенсии.]* Писатели, продолжавшие работу Лопе де Руэды и подготовившие путь Лопе де Вега, не были "придворными остряками" или приближенными ко Двору. Их можно было найти в Севилье и Валенсии. Хуан де ла Куэва, автор "Egemplar Poético", был уроженцем столицы Андалусии. Ему принадлежит честь впервые использовать местные романсы для сюжетов, как в его "Серко де Самора" — "Осада Саморы" — отрывке из легенды о Сиде, и впервые указать, если не точно описать, подлинную комедию Капа и Эспада в "Эль Инфамадор" — "Клеветник". В Валенсии Кристоаль де Вируес (1550- ?) писал пьесы, менее национальные по тематике, но более по манере. Однажды он действительно присоединился к благонамеренной, но ошибочной группе, которая пыталась заковать испанскую сцену в цепи сенеканской трагедии; но, как правило, он писал дикие романтические пьесы, изобилующие резней, под классическими названиями. Это было усилие, которое не могло привести ни к чему хорошему, но, по крайней мере, оно свидетельствует о живости интереса, испытываемого к сцене; и Валенсия имеет такое право на участие в развитии испанской драматургии, что на короткое время она приютила, поощряла и, возможно, помогла определить направление развития Чудес Природы, плодотворного из всех самых плодотворных, некогда знаменитого, а затем несправедливо обесценившегося, но навсегда запомнившегося Лопе де Вега.

Если о писателе следует судить по его природной силе, его оригинальности, обилию его работ, влиянию, которое он произвел на литературу своей страны, и его известности в свое время, то Лопе, если дать ему имя, под которым он был и остается наиболее известным своим соотечественникам, должен стоять во главе всех испанских литераторов.<sup>[30]</sup>

Если это правило, не допускающее исключений, согласно которому критик или историк литературы должен был прочитать всех своих авторов, то я, по крайней мере, должен признаться в своей неспособности говорить об этом знаменитом писателе. И все же, воодушевленный твердым убеждением, что никогда не жил, не живет и в любой будущий период не будет жить никто, кто достиг или достигнет этого подвига, более того, будучи убежден, по причинам, которые будут приведены, что в этом нет необходимости, я осмеливаюсь идти дальше.

### *Жизнь Лопе де Веги.*

Лопе Феликс де Вега Карпио происходил из семьи, которая изначально принадлежала к "горе", холмистой местности на севере и северо-западе Испании, которая никогда не подчинялась маврам. Его отец был "идальго де эукатория", то есть благороден по происхождению, но его мать происходила из старинного рода, и оба происходили из долины Карриедо в Астурии. Он родился в Мадриде 25 ноября 1562 года. Его жизнь известна с исключительной полнотой, отчасти потому, что многие отрывки из его произведений являются откровенно биографическими, отчасти потому, что сохранился ряд его писем, адресованных его покровителю в более поздние годы, герцогу Сессскому. Для репутации Лопе было бы лучше, если бы он был более сдержанным, а его покровитель - более беспечным. Как бы то ни было, мы

знаем не только то, что у него была бурная юность, но и то, что в последние годы он был нецеломудренным священником. Его отец умер, когда он был совсем маленьким, и он остался на попечении дяди, инквизитора дона Мигеля де Карпио. Иезуиты имели честь обучать его среди многих известных людей, обучавшихся в их школах. Его биографы отмечают, и мы можем в это поверить, что он был очень развит не по годам. В пять лет он умел читать по-латыни и уже начал писать стихи. После мальчишеской выходки он сбежал и был прикомандирован в качестве пажа к Херонимо Манрике, епископу Авилы, который отправил его в университет Алькала-де-Энарес, родного города Сервантеса. Судя по рассказу о его юности в превосходно написанном диалогическом рассказе "Доротея", он был корыстолюбивым любовником, даже по не очень утонченным стандартам своего времени. Его приключения были неприятны и не стоили повторения. Достаточно того, что как до того, как он принял сан, так и в более поздней жизни, когда он принял постриг и принял полные обеты, он представлял собой сочетание, неизвестное во все времена и у любой расы, но особенно распространенное с обеих сторон в семнадцатом веке, силы веры с полнейшей моральной распушенностью. Он чередовал епитимью с рецидивами. После отъезда из Алкалы он некоторое время был прикреплен к герцогу Алва, внуку известного губернатора Нидерландов. Для него он написал пасторальную "Аркадию", посвященную любовным похождениям герцога. Он женился, но женитьба никак не повлияла на его привычки. Он был сослан в Валенсию на два года из-за неясных проблем, возникших, по его словам, из-за "ревности". Вскоре после его возвращения в Мадрид умерла его жена, но он продолжал давать повод для "ревности", и другие неприятности вынудили его присоединиться к Армаде. Из этого похода, полного неудач и страданий, ему посчастливилось вернуться целым и невредимым, и он перенес это так хорошо, что написал по крайней мере большую часть длинного продолжения "Ариосто", названного "Красавица Анжелика", во время путешествия. После своего возвращения в Мадрид в 1590 году он снова женился, и снова брак мало что изменил. В 1609 году он стал священником. В последние годы жизни он был привязан, по-видимому, не как слуга, а как покровительствуемый друг, к дону Педро Фернандесу де Кордова, сначала маркизу Приего, а затем герцогу Сессскому, — очень распутному джентльмену с литературными вкусами, принадлежащему к знаменитому дому, который произвел на свет Великого капитана Гонсалво де Кордова. Он умер в возрасте семидесяти трех лет в 1635 году.

#### *Его влияние на драму.*

Поэт, который мог отважиться на такое великое предприятие, как продолжение Ариосто, среди всех треволнений Армады, не мог испытывать недостатка в уверенности в себе, и вряд ли у него было праздное перо. Продуктивность Лопе была поистине огромной. Можно сказать, что он перепробовал все литературные формы своего времени, от эпоса по итальянскому образцу до романа. В целом, работа всей жизни трудолюбивого журналиста может быть примерно равна его сохранившимся произведениям. И Лопе был не просто журналистом. Его исполнение всего, к чему он прикасался, представляет определенный интерес. Если бы позволяло место, было бы что сказать о его религиозной поэме о Сан-Исидро и его сонетах, серьезных и пародийных. Но пространство не позволяет, и мы должны рассматривать его здесь главным образом в его великом и доминирующем качестве драматурга, всегда помня, что он был человеком разносторонних способностей, и что средний уровень его недраматических работ во многом оправдывает восхищение его соотечественников в его время, и то место, которое они никогда не переставали отводить ему как, за единственным исключением Сервантеса, главному герою их литературы. Количество его пьес осталось чудом и легендой. Тысяча восьмьсот комедий и

четыреста *священных автографов* - такова цифра, приведенная на основании достоверных данных в качестве общего дела его жизни на сцене. Сам он признается в двухстах девятнадцати произведениях еще в 1603 году, а в 1624 году - в тысяче семидесяти. Очевидец записал, что однажды он написал пять пьес за пятнадцать дней; и что в другой раз, взявшись сотрудничать с двумя друзьями в комедии, он закончил свою часть работы до завтрака, хотя это был один акт из трех, и написал вдобавок еще несколько стихотворений. И эти истории, какими бы невероятными они ни казались, не являются чем-то совершенно невероятным.

Их можно было бы принять без колебаний, если бы все произведения Лопе де Веги были подражательными и плохими. Но это далеко не так. Помимо того факта, что иногда он — как, например, в "Доротее" - писал замечательным стилем, он был создателем литературной формы. Лопе де Вега был настоящим создателем испанской *комедии* - слова, которое следует понимать не только как комедию, но и как сценическую пьесу любого рода. Другие подготовили почву, а некоторые участвовали в завершении работы, но заслуга тем не менее принадлежит ему. Без Лопе не было бы Кальдерона, который нашел форму готовой для своих рук. Легко понять, что у писателя, обладающего такой продуктивностью и такой малой сосредоточенностью, могло быть много недостатков. От него нельзя было ожидать ни конца, ни глубины. Неизбежно было бы много поспешного и небрежного, много повторений, много заимствований знакомых ситуаций, много использования стандартных персонажей и многое из того, что французы называют *à peu pris*- "это достаточно хорошо" — вместо абсолютно лучшего, которого нельзя достичь иначе, как мыслью и трудом напильника. Должно быть, он был готов сделать все, что угодно некритично настроенной аудитории, как, собственно, и откровенно признался Лопе. Короче говоря, можно было бы ожидать, что у него будут все слабости класса, который Карлайл определил как "поверхностный неистовый", и они были бы тем более заметны, что он жил во времена обучения, но не подвергался большой критике, потому что он был новичком, и не в последнюю очередь потому, что он принадлежал к людям, которые всегда были безразличны к завершенности мастерства. Но при всем этом, за что узкая критика стиля Буало окончательно осудила бы его, Лопе обладал единственной необходимой чертой - творческими способностями. Качество его пьес будет лучше всего продемонстрировано позже, когда мы рассмотрим испанскую сцену в целом. Пока достаточно остановиться на более механической стороне его мастерства. До него испанские драматурги колебались между классическим разделением на пять актов и предварительным разделением на четыре. Один ранний и забытый писатель, Авенданьо, взял три. Лопе, не без содействия других, но главным образом своим примером, установил это последнее как признанное количество *jornadas*-актов — для испанской пьесы. Выбор был сделан по определенной причине. В комедиях Arte Nuevo de Hacer — стихотворном послании, написанном другу, который попросил его оправдать свои работы перед критиками, придерживающимися классических правил, — Лопе утверждал, что первый акт должен познакомить персонажей и завязать интригу; второй привести к кризису, к *сцене* французских драматических критиков; а третий положить конец всему. Он сформулировал великий секрет мастерства драматурга, который заключается в том, что зрители всегда должны знать, что должно произойти, но никогда точно не знают, как это будет осуществлено. Их никогда не следует оставлять в озадачивающем сомнении относительно значения происходящего, и в то же время их всегда следует держать в приятной неопределенности относительно того, что должно произойти дальше. Это предполагало вполне реальное единство действия, совместимое с сюжетом и подтекстом, но не с двумя независимыми сюжетами.

Единство времени и места волновало его так же сильно и так же мало, как наших собственных елизаветинцев.

#### *Условия работы.*

Даже плодovitость и активность Лопе не могли сравниться с постановкой двух тысяч двухсот пьес, из которых все или даже большинство были исполнены в соответствии с его собственными стандартами. Такое произведение искусства, как "Дама Мелиндроса", не могло быть одной из пяти пьес, написанных за пятнадцать дней. В литературном багаже Лопе многое является просто каракулями, предназначенными для того, чтобы порадовать публику в течение дня. Хотя испанцы очень любили театр, их было недостаточно много в городах, чтобы обеспечить многочисленную аудиторию, и они требовали чего-то нового. Чтобы удовлетворить это требование, каждый испанский драматург, желавший хорошо ладить с менеджерами, был вынужден создавать для театра большую часть того, что можно назвать журналистикой, просто быстро подбирать приемлемый материал, которым могли быть любовные приключения или новости дня, исторические рассказы или религиозные легенды в стандартных формах. Сценой была не только вся литература народных масс, но и все газеты, а также вся "мюзик-холльная" сторона их развлечений. Во всех случаях комедия сопровождалась интерлюдиями, напоминающими мюзик-холльные "повороты", *лоа*, *пасо* или *entremeses* — короткими сценами комического характера, песнями и, прежде всего, танцами. *Памуо* или корт, то есть яма, заполненная самой бедной, многочисленной и внушительной частью публики, которая стояла и к которой обращались с комплиментами как к Сенату или мушкетерам, а на актерском жаргоне они были известны как *чусма* — *то есть* галерные рабы — не потерпели бы, если бы их лишили танцев. Так что самая по-настоящему знаменитая комедия вряд ли избежала бы огурцов, которыми "серьезный сенат" выразил свое неодобрение, если бы ее представили без "костылей" в виде танца, песни или фарсовой интерлюдии. Таким образом, неизбежно следовало, что драматурга часто приглашали поставить то, что на самом деле было дополнением, чтобы заполнить промежутки между популярными представлениями. И этот Лопе снабдил нас, помимо написания *entremeses*, *моджигангас*, *сайнетов* - всех форм короткого фарса. Такое произведение не могло быть литературным. Его репутация, как, впрочем, и репутация испанской драмы, пострадала, потому что материалу такого рода не позволили умереть вместе с днем, для которого он был написан. В последние годы его жизни и большую часть жизни его преемника Кальдерона эта драма занимала свое место при дворе. Пьесы часто сначала ставились перед Двором (который в то время, как и на всех фестивалях, подразумевал практически каждую леди и джентльмена в Мадриде), прежде чем попасть в публичный театр. Эта аудитория требовала более высокого уровня работы, и, вероятно, для нее были написаны лучшие *комедии*. И все же драма добралась до дворца и изначально не была адресована королю и придворным. Все произошло так, как задумал Лопе де Вега, и поэтому сохранилось во всех основных чертах. Метрическая форма была установлена им: *сильвы* или *лиры* — лирические стихи в десятисложных и семифутовых строках - для страстных пассажей, сонет для монологов, *романс* для повествования и диалога, *редондилы* или хороводы из ассонантных и консонантных стихов — все это перечислено им в комедиях *Arte Nuevo de Hacer*. И то, что он сделал для светской пьесы, он сделал для религиозной. Путешествие души, описанное в его прозаическом рассказе "Эль Перегрино на Родине", является автосакраментальным произведением, столь же полным, как и любое из произведений Кальдерона. Все, что может дать нам испанская драма, было либо найдено Лопе де Вегой неразвитым и доведенным им до совершенства по форме, либо было его изобретением. Другие люди накладывали свой

отпечаток на свои версии его моделей или проявляли качества, которые он хотел, но никто не изменил испанскую драму в том виде, в каком он ее построил. Он был, насколько это возможно для отдельного человека, создателем драматической литературы своей страны; и хотя Тирсо де Молина был более великим в том или ином отношении, Аларкон обладал более тонким мастерством в изображении характера, Кальдерон — более глубоким поэтическим гением, — хотя у него могли быть причины завидовать искусству этого человека или размаху того человека, — все же он должен оставаться главой одной из очень немногих блестящих и полностью национальных драматических литератур мира.

#### *Современники и последователи Лопе.*

Это преобладание *литературности* Луки фа престо, возможно, было несчастьем, хотя, если вспомнить условия и принять во внимание врожденное безразличие испанца к художественному завершению, несчастьем неизбежным. Мы должны принять это и его последствия. Одно из них заключается в том, что после Лопе де Веги на испанской сцене не могло быть места для исторического развития. Кальдерон был другим человеком, писавшим ту же драму. Между этими двумя нет такой разницы, как между Шекспиром и Беном Джонсоном; и нигде в испанской драматической литературе нет ничего, что соответствовало бы контрасту между этапами елизаветинской эпохи и Реставрации. Разделение, часто проводимое между школой Лопе и школой Кальдерона, весьма условно. Во многом это вопрос времени. Более ранних людей относят к первым, а более поздних — ко вторым. Чтобы найти различие между ними, необходимо настаивать на простых деталях или на таких чисто личных различиях в гении и характере, которые всегда должны обнаруживаться там, где есть жизнь среди большого количества людей. Власть литературного, как и политического деспота, может как стеснять, так и поддерживать. Возможно, что, если бы они не были омрачены Чудесами Природы, его современники могли бы развиваться с большей свободой. Кажется, никто из них не пострадал больше от посвящения поспешному написанию, чем Габриэль Теллез (1570? - 1648), известный в литературе как маэстро Тирсо де Молина, церковник, умерший в качестве главы религиозного дома в Сории. Можно сказать, что Тирсо де Молина живет на мировой сцене как первый создатель "Дона Хуана".<sup>[31]</sup> Одна из его пьес "Месть Фамари" содержит сцену очень высокой трагической силы — ту, в которой разгневанная сестра, укрывшись вуалью, ждет снаружи шатра, приготовленного Авессаломом для убийства своего брата. У нее длинный обоюдоострый диалог с преступником, полный предупреждений о роке, понятных аудитории, но неправильно понятых ею, и когда он отправляется навстречу своей судьбе, ее монолог является прекрасным примером законного драматического использования припева. В этой сцене есть определенная тишина, сдержанность и апелляция не к простой страсти увидеть что-то происходящее, а к эмоциям жалости и ужаса, которые действительно редки на забавной, но слишком часто шумной и поверхностной испанской сцене. Кальдерон, используя свободу испанского драматурга, перенес весь акт в "Волосы Авессалома". Можно склониться к мысли, что драматург, который первым грубо обрисовал универсально верный характер Дон Жуана, мог бы, если бы почувствовал себя призванным не только вообразить и зарисовать, но и дать нам законченный тип развратника, которого погоня за собственными удовольствиями превратила в насильника и скотину, тем более отвратительную, что внешне он демонстрирует галантность и высокое воспитание. Tirso's Marta la Piadosa—"Благочестивая Марта"— была самым нелепым образом сравнена с Тартюфом. Это история жизнерадостной молодой леди, которая проявляет страсть к добрым делам и дает обет благотворительности, чтобы избежать неприятного брака, и в остальном является обычной *комедией капы и эспады*. И все же в нем есть сила

характеристики, живость и добродушная человечность, которым мало что нужно для того, чтобы стать самой совершенной комедией. Но в нем отсутствует то, чего он мог бы достичь, и мы можем сказать, что он потерпел неудачу, потому что его аудитория и вкус его времени не требовали от Тирсо ничего лучшего, как поспешной работы. У Гильена де Кастро (1569-1631), опять же друга Лопе из Валенсии, мы находим тот же контраст между энергичной первоначальной силой воображения и великолепной подачей материала и внезапным погружением в то, что, без сомнения, нравилось “мушкетерам”, но сейчас стоит внимания только потому, что так оно и было. Его "Юность сида", которая до определенного момента давала Корнелию нечто большее, чем модель, превращается в ребяческое чудо и заканчивается бессвязно. Хуан Руис де Аларкон достиг очень высокой комедийности. Его *Verdad Sospechosa* — "Истина, подвергнутая сомнению" — имела большое потомство на мировой сцене. Все лжецы — романтики — те, кто лжет не ради низменных целей, а по велению воображения и из любви блистать или выпутываться из сиюминутных затруднений, — которые сменяют друг друга на всех сценах, могут претендовать на происхождение от его героя. Но Аларкон не пользовался популярностью, и к тому же он мог быть поспешным. Список имен можно было бы легко увеличить в стране, которая насчитывала известных драматических писателей в определенные периоды на шестьдесят-семьдесят человек, но повторение ничего не дало бы для понимания школы.<sup>[32]</sup>

Хотя нельзя сказать, что он развил или даже изменил форму драматической литературы в Испании, Кальдерон был слишком значительной личностью, чтобы его можно было пропустить через школу.<sup>[33]</sup>

*Кальдерон.*

Педро Кальдерон де ла Барка Барреда Энао-и-Рианьо, кавалер ордена Сантьяго, священник, почетный капеллан его Величества и наших лордов, Новых королей Толедского собора — назовем его все его имена и титулы — был уроженцем Мадрида, “хотя он взял свое имя из другого места, из дома древней славы”. Великолепие его родословной, возможно, было преувеличено пристрастием друзей. Это пункт, по которому испанец испытывает все почтение шотландца. Тем не менее, он, несомненно, был дворянином и “пришел с горы”, как, впрочем, и все величайшие деятели литературы и искусства Испании. Его долгая жизнь, длившаяся с 1600 по 1681 год, в отличие от жизни Лопе, была почетной, но в остальном мало известна. Нам рассказывают, что в юности он служил солдатом, но во времена перемирия, когда службы было мало. Из одного из немногих определенных отрывков в его жизни следует, что он не замедлил обнажить меч при достаточной провокации. Однажды ему пришлось искать убежища после того, как он преследовал актера по улицам Мадрида с мечом в руке. Этот человек ударил брата Кальдерона ножом в спину, и оправдание было сочтено уважительным. В остальном жизнь поэта была мирной и процветающей. Он получил образование у иезуитов в Саламанке, в двадцать лет был известен как писатель, а после смерти Лопе де Веги стал признанным лидером испанских драматургов. Филипп IV. очень благоволил к нему и нанимал на работу. Кальдерон был, по сути, таким же королевским поэтом, как Веласкес — его художником. По милости короля он также был принят в орден Сантьяго, который мог принести с собой командорство и доход. Во время восстания в Каталонии в 1640 году, когда король отправился в армию, Кальдерон присоединился к другим рыцарям, несшим военную службу под королевским знаменем. В возрасте пятидесяти одного года он стал выполнять приказы. Это не всегда было доказательством искреннего призвания, поскольку высказывание Свифта о том,

что легче прокормить десять человек в Церкви, чем одного вне ее, было даже более справедливо для Испании, чем для Англии. Но в искренности Кальдерона сомневаться не приходится. Похоже, что после получения заказов он перестал писать непосредственно для театра, но продолжал ставить пьесы для двора, которые повторялись публично. Во второй половине своей жизни он предпочел посвятить себя *священным автомобилям*, на поставку которых у него было эксклюзивное право в город Мадрид. Ни один драматический автор того времени, кажется, не был так безразличен к судьбе своих пьес. Несколько книг были напечатаны его братом, но сам он не опубликовал ни одной, хотя его постоянно раздражали пиратство и известие о том, что провинциальной публике от его имени преподносили всякий вздор. В преклонном возрасте он составил список своих подлинных пьес по просьбе герцога Верагуа, представителя Колумба. Из письма, отправленного вместе со списком, мы узнаем, что в мадридском театре было два известных вредителя, один из которых известен как Великая, а другой - как Маленькая Память. Первый мог запомнить всю пьесу (можно предположить, что это был *taliter qualiter*) после того, как услышал ее один раз, другой - после того, как прослушал ее два или три раза, и эти двое зарабатывали на бесчестные средства к существованию, нанимаясь к менеджерам-пиратам. Поскольку многие драмы попали в прессу благодаря их усилиям, плачевное состояние текста легко объяснить. Когда Большая или Малая Память терялась, он выбрасывал ее в свой собственный мусор. Даже в добродушной и мирной старости Кальдерона это возмущение вызывало у него горечь. И все же он никогда не редактировал свои пьесы. Его душеприказчик, дон Хуан де Вера Тасис, опубликовавший первое издание после его смерти, к сожалению, был приверженцем отвратительного *культа эстило*, и подозревается в том, что он вставил несколько очень плохих примеров этого порочного притворства. Из-за безразличия поэта и некомпетентности редактора текст сильно пострадал. Высокая оценка Кальдероном, возможно, не столько своих *автографов*, сколько святости произведений, написанных с религиозной целью, подтверждается тем фактом, что он опубликовал некоторые из них, чтобы они не подверглись такому же злоупотреблению, как его пьесы.

Репутация Кальдерона пострадала от зла, противоположного тому, которое нанесло ущерб репутации Лопе. Феникс гениев был наказан в наше время за дикую переоценку его собственного достоинства некоторым пренебрежением. Немецкая критика относилась к нему как к простому забавнику. Кальдерон, с другой стороны, стал жертвой неводержанности в восхвалении Шлегелей, которые были полны решимости создать другого, и лучшего, Шекспира, если не смогут найти такового. Многие читатели, у которых сложилось представление о нем из вторых рук, вероятно, испытали сильное потрясение, познакомившись с его творчеством.<sup>[34]</sup>

### *Его ограничения.*

Ни один читатель не должен ожидать найти мирового поэта в Кальдероне, который был испанцем из испанцев. Ни один более глубоко национальный поэт никогда не писал, и именно за это его нужно читать и ценить. Более того, он испанец семнадцатого века, когда монархические настроения были на пике своего развития и когда вся жизнь была пронизана религией, в которой символ веры, по выражению мистера Суинберна, заменил десятисловие. Его концепция чести (мы еще вернемся к теме чести как мотиву испанских пьес) соответствует его времени — насквозь восточная. Это было не то чувство, которое избавляет человека от страха перед последствиями и позволяет ему противостоять искушению совершить бесчестный

поступок или, что еще лучше, делает его неспособным испытывать его, а твердая решимость не давать миру ни малейшего повода говорить, что кто-то сделал с вами что-то такое, что делает вас недостойным или смешным. Как уже было сказано, он ничего не добавил к формальной части испанской драматической литературы, даже к *автомобилью*. Он был слишком сильно поражен гонгоризмом своей юности, поскольку даже самый пристрастный редактор не может исключить все или даже большую часть ошибок в этом стиле, обнаруженных в его пьесах о Доне Хуане де Вера Тасисе.

#### *Его качества.*

Однако, несмотря на свою ограниченность, Кальдерон был выдающимся поэтом и очень искусным мастером техники испанской комедии. Когда его не вводили в заблуждение гонгоризмом, он писал великолепно, и в *autos* есть лирические хоровые пассажи, которые мистер Тикнор справедливо оценил как достойные масок Бена Джонсона. Действительно, немалая часть его работ идентична по назначению маске, хотя и отличается по форме. Как придворный поэт, он был призван писать для развлечения короля и придворных, а также устраивать театральные представления при королевских бракосочетаниях, рождении принцев и так далее. В этом не было никакой внутренней новизны, поскольку Кальдерон всего лишь представил высокородному испанцу при дворе более изящную поэтическую версию танцев, песен и ярких коротких пьес под разными названиями, которые приводили в восторг более скромных испанцев во *внутренних дворах*. Глубоко национальное чувство, которое он выражает, иногда может показаться нам немного пустым, но оно высокое и сияющее и поддается определенному величественному обращению, которое он мог бы дать. Романтические чувства были сильны в Кальдероне и даже в самых чисто испанских атрибутах, которые не так уж далеки от нас. Поэт, который неплохо справлялся с великими страстями, едва ли мог иногда не проникать сквозь чисто национальное ко всеобщему, хотя следует признать, что его персонажи редко произносят индивидуальные человеческие высказывания и что он был слишком любителем длинных казуистических уточнений, которые почти всегда холодно педантичны и нередко напыщенны. Самый цитируемый отрывок во всем его творчестве, строки, завершающие второй акт "Вида на Суэньо", выигрывают от того, что их отрывают от контекста:

“Que es la vida? Un frenesi:

Que es la vida? Una ilusion,

Una sombra, una ficcion

Y el mayor bien es pequeño

Que toda la vida es sueño

Y los sueños sueño son.”

“Мы такие дряни

Из чего состоят мечты и наша маленькая жизнь

Округляется сном”.

Это прекрасное поэтическое отражение, вполне подходящее для того, чтобы стоять рядом с еще более прекрасными строками "Бури", но неразумно подходить к пьесе в надежде, что все в ней будет найдено на одном уровне.

Как и в случае с Лопе, хотя и не в такой степени, критик, сильно ограниченный в пространстве, должен довольствоваться тем, что говорит в общих чертах о большей части работ Кальдерона. Было бы интересно взять *El Mágico Prodigioso* ('Волшебник-чудотворец'), *El Mayor Monstruo los Zelos* ('Ревность - величайшее чудовище') и *La Puente de Mantible* ('Мост Мантибл') и показать, что было добавлено в любом из них — или в десятке других, которые так же легко назвать, — к неизменной структуре испанской пьесы. В Махико *Prodigioso*, например, пожалуй, наиболее известно из Кальдерона больше драмы, который был бездарно достаточно сравнить Фаусту, то есть, в дополнение к обычной техники *дама*, *Галан*, и *gracioso*, история искушения от дьявола. При ближайшем рассмотрении оказывается, что это история, рассказанная для назидания и с целью показать, каким дураком, по сути, является дьявол. Герой Киприан сбивает его с ног в первой же схватке, полностью побежденный стандартными аргументами, которые можно найти в учебниках. Его единственный ресурс - пообещать Киприану завладеть Юстиной, и он явно не сдерживает своего слова. Фальшивая Юстина, которую он создал, чтобы удовлетворить героя, сразу превращается в скелет, а Киприан становится христианином, потому что обнаруживает, что дьявол не в состоянии дать ему во владение женщину и менее могуществен, чем Бог, о чем он знал по собственному признанию дьявола в самом начале. Это поучительная история для всех, кто принимает предпосылки и парадокс схоластических аргументов и готов учитывать время, нацию и окружающую обстановку.

#### *Школа Кальдерона.*

Кальдерон завершил историческое развитие испанской драматургии настолько полно, что мало что нужно говорить о его школе, которая на самом деле имеет в виду только современников, написавших драму Лопе в стиле Кальдерона. И все же Морето был сильным человеком, и ему также принадлежит честь вывести на сцену стойкий типаж, Линдо Дона Диего, который был предком нашего собственного сэра Фоплинга Флаттера, лорда Фоппингтона и многих других театральных денди. Франсиско де Рохас тоже оставил пьесу "Дело чести", достойную его хозяина, Дель Рей Абахо, Нингуно - "Начиная с короля и ниже, никто". Можно отметить одну черту, общую для всех более поздних авторов для староиспанской сцены. Это была их растущая тенденция повторно использовать ситуации и сюжеты своих предшественников. Морето был выдающимся специалистом в этом, и сам Кальдерон сделал то же самое. Кажется, что театр, который почти полностью занимался интригой и ситуацией, исчерпал все возможные комбинации и мог только повторяться. Когда люди начали возвращаться таким образом, конец был близок. Кальдерону повезло меньше, чем Веласкесу, он пережил короля, который был их общим покровителем, и собственными глазами увидел упадок Испании. За его спиной было только эхо, а затем старческое слабоумие продлилось до восемнадцатого века.

---

## ГЛАВА IV. ФОРМЫ ИСПАНСКОЙ ДРАМЫ.

ПРЕОБЛАДАЮЩЕЕ КАЧЕСТВО ИСПАНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ —ТИПИЧНЫЕ ПРИМЕРЫ— “ДАМА МЕЛИНДРОСА”— “ЭЛЬ ТЕХЕДОР ДЕ СЕГОВИЯ” — “ЭЛЬ КОНДЕНАДО ДЕ КОНФЬЯДО” —ПЬЕСЫ О ЧЕСТИ— "ТАЙНОЕ АГРАВИО ВЕНГАНСА" — "АВТО САКРАМЕНТАЛ" — "ЛОА" — "ВЕРДАДЕРО ДИОС ПАН"— "ЛОС ДОС ХАБЛАДОРЕС".

*Преобладающее качество испанской драмы.*

Попытка дать отчет о различных видах испанской драматургии в одной короткой главе вполне может показаться чрезмерно смелой, даже дерзкой. Само по себе его обилие, по-видимому, сделало бы усилия тщетными, а общая сложная классификация пьес на героические, романтические, религиозные, “плаща и шпаги” и так далее, по-видимому, подразумевает существование ряда типов, отличных друг от друга и требующих отдельного рассмотрения. И все же, хотя я не могу надеяться быть исчерпывающим, это, на мой взгляд, возможно, по крайней мере, не совсем неадекватно. Задача существенно облегчается большим единообразием испанской драмы. Как бы она ни называлась, действие во многом одно и то же, и персонажи не сильно различаются. Было сказано, что все персонажи Кальдерона подобны пулям, отлитым в форму; и хотя в этом, как и в случае с большинством огульных утверждений, не учитываются исключения, в нем много правды, и его можно применить к другим. Испанская драма - это прежде всего драма действия, разыгрываемая фиксированными типами. Хуан де ла Куэва сказал в духе пророчества, что "искусная басня" - это слава испанской сцены, и Лопе появился как раз вовремя, чтобы доказать его правоту. Типы, которые движутся в действии, — это *Дама, Галан, Барба и Грациозо* - Дама, Влюбленный, Старик и Клоун. Сцена в *"Комедии капы и эспады"* в их полном распоряжении. Эта фраза, переведенная на французский или английский, несет в себе нотку романтики, что несколько вводит в заблуждение. Плащ и шпага были отличительными деталями одежды рядового джентльмена. *Кабальеро де капа-и-эспада* был героем наших собственных пьес эпохи Реставрации, который не является ни великим аристократом, ни церковником, ни юристом. *Комедия капы и эспады* в то время была самой благородной комедией Испании. Но *Дама, Галан, Барба и Грациозо* фигурируют в любых пьесах, даже в религиозных. Под ними подразумевается сценическая драма, основанная на каком-либо религиозном мотиве, а не *автосакраментально*е таинство, отличавшееся от средневековых мистерий только тем, что оно было написано литераторами, на которых и на чье искусство оказал свое влияние Ренессанс. В романтических пьесах больше страсти, и меч чаще вынимается из ножен, но мы находим те же типы, то же общее действие. В Испании было поставлено определенное количество пьес, приближающихся к нашей собственной комедии юмора. Это *комедии фигурона*. Ла Вердад Соспечоса и Линдо Дон Диего - наиболее известные примеры. Но и здесь “юмор” — *фигура*— помещен среди типичных персонажей и обычного действия.

*Типичные примеры.*

Показать, что представляли собой эти типы и это действие в общих чертах, было бы достаточно легко, но, возможно, лучший и, безусловно, более занимательный метод - взять полдюжины типичных пьес и дать такой их анализ, который позволит читателю самому оценить то искусное построение сюжета, к которому стремились испанцы, и судить, насколько верно, что, как бы

сильно ни отличался сюжет, *действующие лица* не сильно отличались. Для этой цели необходимо брать не то, что лучше всего, а то, что наиболее характерно. Я выбрал в качестве примера комедии живого сложного действия “Дама Мелиндроса”, которую можно перевести как “Испарения Миледи” Лопе де Веги; как романтическую пьесу “Техедор де Сеговия” — “Ткачиха Сеговии” Хуана Руиса де Аларкона; как религиозную пьесу “Конденадо пор Де Конфьядо” — “Проклятые за недостаток веры” Тирсо де Молины; как пьесу, мотив которой “честь”, “Секрет Агравии Секрета” Венганца — “Тайная месть за Скрытую обиду” Кальдерона. “Дама Мелиндроса” немного напоминает *комедию фигурана*, но, тем не менее, это прекрасный образец комедии плаща и шпаги и хороший пример Лопе. Он выбран также потому, что в нем достаточно запутанный сюжет, чтобы показать испанского *энредо* (*то есть* запутанный), и в то же время не настолько сложный, чтобы быть неясным в повествовании. Образцы романтической и религиозной пьесы можно было бы легко найти у Кальдерона, но чтобы показать общее качество литературы, мы не должны ограничиваться более великими людьми. Остаются *автосакраментальные* и короткие интермедии, которые под разными названиями окружали и оживляли *комедию*. Для начала мы должны обратиться к Кальдерону, и никто не кажется более подходящим для показа того, что Ренессанс сделал с этими пережитками Средневековья, чем “Вердадеро Диос Пан” — “Истинный Бог Пан”. В качестве примера меньших пьес мы можем взять “Дос Хабладорес” — “Два болтуна” Сервантеса, который преуспел в этой, и только в этой драматической форме.<sup>[35]</sup>

#### La Dama Melindrosa.

Белиса, Дама Мелиндроса, дама с паром из комедии Лопе, дочь богатой вдовы Лизарды, и у нее есть брат Дон Хуан. Брат проводит ночи, исполняя дамам серенаду в компании своего друга Элисо, и валяется в постели до полудня. Белиса до сих пор отказывала всем мужьям, предложенным ее матерью, приводя в каждом случае более или менее фантастические причины, и является очень воздушной и капризной молодой особой. В первой сцене пьесы Лизарда делится своими проблемами с детьми со своим братом Тиберио, *барба*— борода, или старый мужчина — из пьесы. Лизарда заявляет о своем желании выдать своих детей замуж и устроиться в жизни, чтобы она могла удалиться в деревню с одной знатной женщиной и рабыней, чтобы там оплакивать своего погибшего господина (который, как мы узнаем, умер около года назад), подобно нежной черепахе, наткнувшейся на колючку. Тиберио не одобряет чувства своей сестры и делает несимпатичное замечание о том, что вдовы обычно считают одиночество занозой, судя по их постоянному беспокойству, но предлагает использовать свое влияние, чтобы убедить Белису выйти замуж. Затем следует сцена с молодой леди. Она знает, что ей предстоит проповедь, и напускает на себя весь свой вид и грацию. Приносят стул для Тиберио и подушки для дам, которые садятся на них на корточки по старой испанской моде. Мадам д'Ольнуа, автор сказок, приехавшая в Испанию в качестве жены французского посла, объяснила, насколько невыносимым ей показалось такое отношение. Белиса провоцирует своего дядю, у которого обычный вспыльчивый характер *барба*, на выражение желания надрать ей уши, но не принимает никакого мужа. К этой группе присоединяется *alguacil*, или офицер полиции, с *escribano*, разновидностью адвоката и судебного исполнителя. Мы узнаем, что Лисарда предъявила претензии к подруге своего сына Элисо, которая задолжала ее мужу деньги и не собирается их выплачивать. Поэтому она подала в суд судебный приказ и посылает полицейских наложить арест на *prenda*, или залог, который она может оставить себе или продать для погашения долга, если Элисо не заплатит то, что он должен.

Сцена теперь переносится в дом Элисо, который обсуждает со своим слугой Фабио вопрос, что лучше - выплатить долг или объединиться, женившись на Белисе с ее парами. Его разговор прерывается поспешным появлением Фелисардо с мечом в руке. Он застал наваррского кавалера, который преследует Селию, возвращающуюся домой из церкви, с нежелательными знаками внимания. Последовала обычная дуэль. "Наваррезе" стоит на тротуаре, а Фелисардо направляется в убежище, прихватив с собой Селию, чтобы оставить ее под защитой Элисо. Конечно, Элисо ведет себя как джентльмен, приказывает закрыть входную дверь на случай, если полицейские начнут погоню, и предоставляет убежище своим друзьям. Он уговаривает этих двоих переодеться в праздничные платья его рабов-морисков, Педро и Зары, которые отсутствуют в его поместье. Тем временем Фабио сообщает, что внизу находятся полицейские, и его посылают вниз с приказом задерживать их так долго, как он сможет. У Элисо есть монолог об опасностях любви в форме наполовину бурлескного сонета, в котором все последние слова - *esdrújulo*, с ударением на предшествующем. Наконец впускают *альгусила*, который глубоко возмущен задержкой и объявляет, что пришел вручить судебный приказ Лизарды. Элисо вздыхает с облегчением и говорит ему взять то, что ему нравится, — и он забирает двух предполагаемых рабынь. Теперь сцена возвращается в дом Лизарды. Она очень довольна интеллектом *альгусила* и привлекательной внешностью предполагаемых Педро и Зары. Белиса тоже впечатлена галантным поведением Фелисардо, который с воодушевлением вступает в игру. Тем временем Дон Хуан, наконец, встал. Он находит Селию среди слуг и, узнав, кем она должна быть, замечает, что его подруга Элисо поступила мудро, не разрешив ему видаться с ней. Конечно, он сразу же проявляет к ней гиперболическую любовь. Селии не нравится восхищение Фелисардо служанками Лизарды, и он ревнует ее к Дону Хуану. Так заканчивается первый акт. Лопе, как мы увидим, до сих пор с большим успехом осуществлял свой драматический план. Он представил своих персонажей и сплел свою интригу. Все произошло вероятным образом, и существует бесконечное количество возможностей осложнений и противоречащих друг другу целей.

Второй акт начинается с признания Белисы в своей любви к предполагаемому Педро. Оно адресовано незаменимой *наперснице*, которой, как само собой разумеющееся, является ее служанка Флора, двойник *грациозо* и *субретки* из французской комедии. Белиса говорит в основном маленькими инфантильными строчками из шести слогов. Она довольно долго объясняет и оправдывает свою *мелиндрес* и спрашивает Флору, как сбежать от любви, которую она считает постыдной и наполовину рассматривает как наказание за свои капризы. Флора делает свирепое предложение, что она должна настоять на том, чтобы Педро поставил клеймо на лице, на манер беглых рабов. Это был ребус, состоящий из буквы *s*, произносимой как "es", и гвоздя — *clavo*, которые вместе составляют слово *esclavo*, раб. Цель этого драгоценного устройства - убить любовь Белисы, унизив ее объект. *Мелиндроза* колеблется, но в конце концов прислушивается к совету своей служанки, и когда ее мать, которая любит Педро так же сильно, как и она сама, отказывается, угрожает устроить истерику. Лисарда в отчаянии обращается к Тиберию, который советует нарисовать на лицах рабынь ребус, который успокоит Белису и не причинит вреда. Тем временем Элисо наносит визит Лисарде. Он, наконец, принял решение стать поклонником Белисы. Мать предупреждает его о причудах своей дочери, но обещает ей помощь, настаивая, однако, на том, чтобы он подарил ей рабов, хотя теперь он погасил долг. Элисо, который знает, что он ничего не дает, соглашается с достаточной видимостью нежелания, чтобы еще больше спровоцировать желания госпожи. Он также намекает, что рабы не такие, какими кажутся. В коротком разговоре с Фелисардо Элисо

сообщает ему, что наваррцы все еще живы, хотя и в опасности, что полиция разыскивает его и Селию и что с их стороны будет мудро оставаться там, где они есть. Они соглашаются и позволяют нанести позорное клеймо на свои лица. Пьесу больше не нужно пересказывать сцена за сценой, да и не могло быть пересказано иначе, как с неудобной длиной. Лизарда страстно желает мужчину-раба, а Дон Хуан занимается яростной любовью с Селией. Белиса обнаруживает, что ее любовь не излечивается предполагаемым клеймением Педро, и постоянно либо заигрывает с ним, либо улетает в более или менее наигранной истерике. Селия, со своей стороны, ревнует мать и дочь. Она и ее возлюбленный дважды застигнуты врасплох разговором, и им приходится использовать свое остроумие, чтобы избежать разоблачения. В роли, которую играет Белиса, есть немалая доля правды. Лопе принял рабство как нечто само собой разумеющееся и писал, чтобы развлечь, а не навязать мораль, но он очень близок к лучшим отрывкам из этой могущественной книги "Хижина дяди Тома" - сценам, которые следуют за смертью Сен-Клера. Миссис Бичер-Стоу написала, чтобы доказать, что рабство позволяет слабой натуре, потакающей своим желаниям, быть ужасно жестокой в своих действиях. Белисе не позволено выходить за рамки прихотей. Второй акт заканчивается тем, что она настаивает на том, чтобы на шею Педро был надет железный ошейник, что создает эффектный "занавес" и, без сомнения, вызывает у зрителей сильное волнение относительно того, что будет дальше.

Третий акт начинается сценой между Лизардой и Элисо, который упрекает ее в жестоком обращении с рабами и повторяет свое предупреждение о том, что они не те, кем кажутся. Это только укрепляет Лизарду в ее решимости выйти замуж за Педро. Затем Элисо возмущает слуга дон Хуана Каррильо, *грациозный* персонаж пьесы, который говорит ему, что раб занимается любовью с Белисой. С недостатком щепетильности, слишком характерным для испанского *галана*, он подстрекает Дона Хуана продолжать преследование Селии. Белиса также начала подозревать истинный характер рабов, но не может поверить, что свободные мужчина и женщина позволили бы заклеить себя. Далее следует серия сцен, колеблющихся между фарсом и мелодрамой. Находясь в более чем обычно возбужденном состоянии, Белиса притворяется, что теряет сознание, чтобы Педро мог отнести ее в комнату. Сначала она подарила ему кольцо. Педро немало смущен, но в конце концов с отвращением поднимает ее на руки и собирается отнести в ее комнату, когда входит Селия и "устраивает ему сцену ревности". Предполагая, что *мелиндроса* бесчувственны, они обращаются друг к другу по своим настоящим именам и произносят некоторые нелестные истины о Белисе. Наконец Фелисардо укладывает Белису на диван, на чем настаивает Селия, дарит своей возлюбленной кольцо в доказательство своей верности и уходит в конюшню. Белиса в ярости, озадачена, но все еще сомневается. В приступе ярости она обвиняет Селию в краже кольца, и *дама* подвергается некоторой опасности, узнав, что опасно играть роль рабыни. Она, конечно же, спасена доном Хуаном от назойливого Каррильо, который горит желанием применить наказание, предписанное его любовницей. Молодой джентльмен в сильном негодовании и клянется, что женится на рабыне. Его мать, которая намеревается сделать то же самое с Педро, от этого не становится менее сердитой на него. Теперь, полностью устав от бунта Дона Хуана и капризов Белисы, она просит Тиберио помочь ей заключить брак с рабом. У услужливого Тиберио есть ресурс. Он видел при дворе джентльмена по имени Фелисардо, который удивительно похож на Педро. Пусть раб будет одет как джентльмен и представлен как предполагаемый муж Лизарды. Тем временем дон Хуан договорился с Элисо, что Селии будет оказана помощь вернуться на ее истинное место, когда он, конечно, женится на ней и поставит

свою мать перед свершившимся фактом. После хорошо продуманного пассажа взаимных упреков между матерью и дочерью следует сценический прием, который зритель сочтет ныне поношенным, но который всегда эффективен. Лисарда решает, что когда Тиберио вернется с Фелисардо, которого она все еще считает рабом Педро, она потушит свет из-за притворного несчастного случая и воспользуется возможностью признаться в любви. Вряд ли нужно рассказывать о том, что происходит дальше. Свет гаснет. Все говорят друг другу не то, и когда свечи снова зажигаются, спектакль заканчивается. Фелисардо женат на Селии, которая появляется в нужный момент. Белиса, к которой больше не прислушиваются, соглашается выйти замуж за Элисо. Каррильо в паре с Флорой. Лизарда заявляет, что довольна, и, когда пьеса разыгрывается, куклы возвращаются в свою коробку.

Здесь, да будет позволено, представлена пьеса — и она одна из многих, — которая вполне могла развлечь испанскую публику на целый день. Мы можем признать, что это было ее главной целью. И все же читать это забавно. Лопе, действительно, писал хорошо. Его стихи в их различных формах, включая чистый стих, который сравнительно мало был написан другими испанцами, совершенны, когда спешка не сделала его беспечным; и в нем есть качества прозы нашего Ванбру — прямолинейная простота и естественная непринужденность. Актерам, должно быть, было приятно это узнавать. Его персонажи, опять же, обладают достаточной долей общей правды о человеческой природе. На самом деле это не те живые личности, которых мы встречаем у Мольера и Шекспира. Даже Белиса - всего лишь *дама с мелиндрес*, и как Селия, так и другие его *дамасы*; и ни один *галан*, *грациозо* или *барба* существенно не отличаются друг от друга. И все же они правдивы, с той долей правды, которая возможна для обычных людей, и их поступки живы. Поступки всегда важны. Какими бы литературными достоинствами ни обладала пьеса Лопе, она всегда строго подчинена чисто театральной цели, необходимости порадовать публику живым действием, которое должно быть полно неожиданностей в деталях, но всегда понятно в общих чертах. В этом чисто театральном искусстве он был мастером. Он знал, как создать хорошую ситуацию, как привести к эффектному завершению своего номера, как сделать так, чтобы дико невероятное выглядело правдоподобным на досках. Пока что он очень современен. Популярная сегодня французская комедия *кипроко*- это всего лишь интригующая комедия Лопе в современных декорациях. В этих качествах нет ничего лучшего, чем то, что у него есть в лучшем виде. Он открыл все приемы, которые драматург находит более эффективными и гораздо более простыми в применении, чем страсть, или мысль, или поэзия. И он, по крайней мере, представил их в стихотворной форме. Он был самым поэтичным из драматургов и предком всех, кто пишет только для сцены, чья цель - развлекать и трогать, напрямую привлекая внимание, вызывая смех или слезы, которые лежат у поверхности.

El Tejedor de Segovia.

The *Энредо* поставлял холст, на котором или на фоне которого испанский драматург должен был разместить любую романтическую, религиозную или иную фигуру или действие, которые он хотел представить своей аудитории. В "Техедоре де Сеговия" — "Ткаче из Сеговии" Аларкона у нас есть роман самого одобренного типа, история джентльмена, которого угнетение вынудило стать Робин Гудом, "доблестным преступником", и который в конце концов заслужил прощение и восстановление своих почестей службой против мавров. Это дон Фернандо Рамирес, чей отец был несправедливо казнен королем Доном Альфонсо по наущению фаворита, маркиза Суэро Пелаэса. Предполагается, что Фернандо тоже был убит, но он живет под видом ткача в Сеговии

со своей *дамой* Теодорой. Сестра, Донья Ана Рамирес, живет на пенсии недалеко от города со служанкой Флориндой. Она влюблена в графа Дона Хулиана, сына Суэро Пелаэса, который пренебрегает ею и устал от нее. Дон Хулиан заметил Теодору и влюбился в нее в обычном стиле "огонь-и-пламя". Он полон решимости увезти ее, и когда начинается пьеса, бродит по дому ткача со своим слугой Финео. Дон Хулиан убежден, что простой механик не посмеет сопротивляться сыну такого могущественного человека, как Суэро Палаес. На самом деле ткачиха отсутствует, и Теодора остается в доме наедине со слугой Чинчоном, *грациозом* этого изделия и совершенным образцом жадности, трусости, хвастовства и низкой хитрости, присущих этому типу. Умеренно опытный читатель романтических романов сразу видит, каким должен быть ход истории. Граф пытается добиться допуска. Трус Чинchon оказывается беззащитным. Он скорее предатель, и граф нападает на Теодору, когда ткач возвращается. Фернандо придерживается высокой линии поведения с доном Хулианом, и когда граф пытается вести дела высоко, показывает, что, каким бы ткачом он ни казался, он может обращаться с мечом как джентльмен. Графа и его слугу с позором выгоняют на улицы. Затем на ткача обрушивается буря. Его сажают в тюрьму, а Теодоре приходится скрываться. В тюрьме ткач находит дона Гарсерана де Миранду и многих других, которые составляют основу образцовой банды разбойников. Благодаря мужеству и мастерству Фернандо они все вырываются и направляются к "сьерре" — склону холма, который является испанским эквивалентом нашего зеленого леса. Через множество приключений, каждое из которых вытекает одно из другого, все персонажи играют свои роли с тем чувством театра, которое Лопе передал своим соотечественникам, Дон Фернандо возвращается к своим собственным и к мести. Это история о Робин Гуде, рассказанная испанцем для сцены и с испанскими типажам.

Здесь представлены отдельные сцены из лучшего испанского романа. Одна из них - та, в которой Суэро Пелаес, *барба*, олицетворение суровой кастильской чести и верности, упрекает своего сына в его беспорядочной жизни. Суэро Пелаес - типичный *отец нобль*, суровый отец сцены, сравнимый по жесткой возвышенности чувств с Руем Гомесом из Эрнани. Виктор Гюго великолепно разыграл бы эту сцену, и, поскольку Аларкон написал ее, она выдержит сравнение с лучшими французскими романтическими пьесами. В другой сцене Теодора и Фернандо оказываются пленниками графа, и она спасает своего возлюбленного, притворяясь, что предала его. Она просит разрешить ей убить его, и когда ей дают меч для этой зверской цели, разрезает его путы и отдает ему оружие — *театральный переворот*, повторяемый с большей или меньшей маскировкой много тысяч раз, но неизменный по своему эффекту. В более испанской сцене Фернандо заставляет графа отдать должное его сестре, Донье Ане, пообещав жениться на ней, и, спасая таким образом честь своей семьи, убивает его в честном бою. Донья Ана демонстрирует философию, которой редко недостает во второй *даме* в конце пьесы. Пока дон Хулиан был жив, честь требовала от нее настоять на браке; но теперь, когда он мертв, а она восстановлена в правах, она вполне готова выйти замуж за дона Гарсерана, который доблестно сыграл свои роли Патрокла, Ахата, Горацио, лейтенанта Кэри Эмиаса Ли или друга Джека Изи Гаскойна — короче говоря, правой руки героя. Это не "Король Лир" и даже не "Федра", но это очень забавное чтение, сделанное из того материала, из которого во все времена делаются романы.

El Condenado por Desconfiado.

Играя на религиозном мотиве, мы приходим к тому, что гораздо более чуждо нам самим. В книге Тирсо де Молины "Condenado por Desconfiado" мы имеем нечто такое, что, во всяком случае, в

такой форме, как эта, неизвестно на современной сцене. Павел отшельник - тридцатилетний мужчина, который бежал от мира десять лет назад и живет, практикуя всевозможные аскезы. Каким бы неуместным это ни казалось, с ним слуга Педриско, *грациозный* исполнитель этой пьесы, который ничем не отличается от других исполнителей той же функции на испанской сцене. В первой сцене Педриско отсутствует, выпрашивая травы, на которых живет отшельник. Пьеса открывается монологом Пола, который является быстрым театральным эквивалентом монолога святого Симеона Столпника лорда Теннисона. Отшельника не беспокоят сомнения ни по одному пункту веры, но он терзается беспокойством из-за того, что чувствует уверенность в том, что его аскетизм принес ему спасение, и мы видим, что он поддался духовной гордыне. Дав волю своим сомнениям и страхам, сквозь которые пробивается обиженное чувство, что небеса обязаны ему спасением, Павел удаляется в свою пещеру. У нас есть шутовская интерлюдия от Педриско, который жалуется на свою диету (*грациозо* всегда обжора) и рассказывает нам, что он ввозит контрабандой кое-что посущественнее трав для собственного употребления. Затем он уходит в свою пещеру, чтобы поесть, и Павел возвращается в сильном волнении. Ему приснился сон, и во сне он был взят на небесный судилище. Там он увидел, что его добрые дела сопоставлены с его злом, и добрые оказались намного легче. Он разражается дикой молитвой об уверенности, о знамении, которое, безусловно, является лучшим стихотворным отрывком в пьесе. Строго по традиции, его должен услышать враг человечества. Дьявол говорит нам, что он уполномочен искушать святого человека, что вульгарные искушения потерпели неудачу, но что теперь Павел колеблется в своей вере в божественное милосердие, и он будет искушать его другим способом. Теперь читателя ждет разочарование, который ожидает сцены искушения и получает устройство, помогающее в действии. Сатана появляется в образе ангела и велит Павлу отправиться в Неаполь. Там, в определенном месте недалеко от гавани, он встретит некоего Энрико, сына Анарето. Он должен следить за этим человеком, ибо какова судьба Энрико, такой будет и его собственная, поскольку дьявол с самого начала был лжецом. Пауло недоумевает, но подчиняется и отправляется с Педриско в Неаполь.

Там мы опережаем его и оказываемся с двумя джентльменами у дверей Селии, куртизанки. Из разговора этих двоих мы узнаем о ее красоте, ее ненасытности, ее большом остроумии и многих достижениях, а также о том, что она предана некоему Энрико, хулигану, игроку и забияке, который бьет и грабит ее. Один из двух джентльменов никогда ее не видел, и после надлежащего предупреждения своего друга было решено, что они войдут под предлогом того, что попросят Селию, которая поэтесса, прислать несколько любовных стихов их *дамам*. Они входят с подарками, и тут врывается Энрико со своим последователем Гальваном. Энрико безупречно разыгрывает хулигана, прогоняет двух джентльменов и отнимает их подарки у Селии, которая льстит ему и обожает его как самого доблестного из мужчин. Вся эта сцена полна энергии и написана с поразительным удовольствием. Когда Селия успокаивает Энрико, он обещает ей устроить пир за ее собственные деньги и, послав за друзьями, они отправляются на берег моря у гавани. Здесь ждет Пауло, как и было приказано дьяволом. Есть сцена, очень понятная и совсем не смешная для испанской публики того времени, в которой Пауло доказывает свое христианское смирение, бросаясь на землю и приказывая Педриско растоптать его. Затем на сцену врывается Энрико со своей буйной компанией. Энрико только что из чистой злобы сбросил в море надоедливое старого нищего и пребывает в веселом расположении духа. Он славословит и пьет допьяна, хвастаясь собственными грехами и добиваясь восхищения Селии и подчиненных негодаев, составляющих партию. Это, опять же, превосходная сцена, не противоречащая природе. Пол узнает человека, с судьбой которого

связана его собственная, и приходит в ужас. Он убежден, что этот человек никогда не сможет спастись, и возмущается при мысли о том, что после всех своих аскез он будет потерян. Во взрыве страсти, отнюдь не нечеловеческой и, безусловно, очень южной, он решает, что тоже будет вести преступную жизнь и заставит мир бояться того, кто, “хотя и справедлив”, был осужден.

Так заканчивается первый акт. Во втором и третьем мы видим постоянный контраст между двумя мужчинами. Пауло стал разбойником, но у него все еще проблемы со своей душой. Он получает предупреждение от ангела, который появляется в образе мальчика-пастушка и рассказывает ему притчу о заблудшей овце. Пауло понимает, но все еще его преследуют сомнения. Тем временем мы с некоторым удивлением узнаем, что среди тысячи его преступлений у Энрико есть одно достоинство — нежная привязанность к своему старому отцу. Он отказывается убивать пожилого человека, хотя ему за это заплатили. Сходство старика с его отцом обезоруживает Энрико. Получив упрек от своего работодателя, он убивает *его*. Теперь ему приходится бежать из Неаполя, и, чтобы спастись от преследования, он должен броситься в воду. Прежде чем нырнуть, он молится о Божьей милости, ибо, хотя Энрико и был грешником, он никогда не сомневался. Соображения о времени и пространстве мало беспокоили испанского драматурга. Энрико плывет из Неаполя к месту, где Пауло разбил лагерь со своей группой. Он попадает в руки бывшего отшельника. Теперь у Пауло появляется надежда. Если он узнает, что Энрико раскаялся, у него появится шанс на спасение. Он приказывает привязать своего пленника к дереву с завязанными глазами, чтобы его могли застрелить, а затем, надев платье отшельника, призывает его подготовиться к смерти. Но Энрико не пойдет дальше общего признания того, что божественное милосердие может спасти его, если Богу будет так угодно. Об исповеди и раскаянии он не услышит ни слова, но во всех отношениях является закоренелым грешником. Пауло снова впадает в отчаяние и повторяет о своей решимости превзойти преступления Энрико, “поскольку в конце концов все будет едино”. Слова банальны, но в них содержится богохульство в прямом смысле этого слова. В конце пьесы Пауло все еще терзается сомнениями, а Энрико находится в темнице в ожидании казни. Здесь мы имеем еще одну очень произвольную и бессмысленную сцену искушения. Дьявол показывает Энрико средство спасения, но он слышит голоса, предупреждающие его остаться, и он остается. Сцена бессмысленна, потому что дьявол не посягает на веру заключенного, и Энрико по-прежнему остается непреклонным грешником. Наконец он уступает молитвам своего старого отца, исповедуется и завершает свою жизнь назидательно. В последней сцене, пока Пауло произносит монолог, два ангела уносят душу Энрико на небеса. Но Пауло не поверит, что такой великий грешник мог быть спасен. Он, правда, не видит видения, и у него есть только слова Педриско о благочестивом конце Энрико. Затем Пауло убит солдатами, которые отслеживают его. Вокруг его мертвого тела видны языки пламени, и слышен его голос, объявляющий, что он потерян навсегда, “por desconfiado”, как тот, кто не доверял Божьей милости.

Мораль и доктрина этой пьесы нас здесь не должны интересовать, тем более что они нам не знакомы. В названии есть какая-то добродетель, потому что, если бы маэстро Тирсо де Молина назвал свою пьесу “Оправдание верой”, как он вполне мог бы, ему грозила бы смерть на костре. Глава дома Нуэстра сеньора де ла Мерсед Кальсада в Сории, каким бы он ни был, его пьеса могла бы сойти за иллюстрацию к широко обсуждаемой “пекке фортитер” Лютера. Чисто литературный интерес произведения велик. Сцены, наполненные преступлениями и насилием Энрико, написаны с величайшим *воодушевлением*. Действительно, этот почтенный церковник Габриэль Теллез преуспел в рисовании типов, и особенно типа женщины, простой, чувственной

и страстной. Похоже, он испытывал к ним сильную симпатию и верил, не столько монашески, сколько здраво, что в их безграничной преданности природе было что-то лучшее, чем в трусливой добродетели тех, кто бежит с поля боя. Его Энрико с самого начала был лучшим парнем, чем отшельник. В нем есть мужественность, которая вселяет больше надежды, чем эгоистичное, традиционное благочестие Пауло. Имел ли Тирсо де Молина в виду так много или нет, его "Потерянный отшельник" - энергичный грубый набросок образа человека, который по сути своей не добр, а лишь очень боится адского пламени и униженно стремится избежать его, действуя в соответствии с правилами. Как будет видно, пьеса по существу не отличается от принятой модели испанской драмы. В ней нет развития характера. Действие навязывается персонажам, а не создается ими самими. Энрико не раскаивается ни в каком реальном смысле этого слова. Он всего лишь совершает благочестивый поступок, потому что его отец, которого он любит, убеждает его, и этого поступка достаточно. Как Пауло был в начале, так он останется и до конца.

### *Пьесы о "чести".*

С пьесой "Дело чести" мы возвращаемся в более знакомые регионы. Существуют сотни современных комедий, в которых главными действующими лицами являются любовник, жена и муж. Но испанцы были ограничены в трактовке темы. Ни Церковь, ни их собственные, более чем наполовину восточные чувства не допускали представления о прелюбодеянии как о чем-то сочувственном или даже простительном. Когда они затронули эту тему, это было сделано только для того, чтобы живым действием показать, как муж отстоял свою "честь". Эта честь, как уже было сказано, заключалась в мнении, которое сложилось о нем в мире. Дон Гутьерре Альфонсо в "Медике су Хонра" убивает свою жену не потому, что считает ее виновной, а потому, что ее преследовал любовник, и он не допустит, чтобы говорили, что это было, и что он не отомстил за себя. Чтобы сделать это эффективно, он должен убить обоих — невинную женщину и любовника, который пытался соблазнить ее. Если вы спросите, почему? он отвечает "Мое мнение" — что означает не то, во что я верю, а то, что мир может подумать обо мне, — и это не оставляет мне выбора. Если я этого не сделаю, там будет написано, что есть мужчина, за женой которого ухаживали, и она жива. Там, где один потерпел неудачу, другой может преуспеть. В моей "чести" не должно быть сомнений. И вот, после небольшой жалобы на тиранию мира, он убивает ее без малейших угрызений совести, как если бы прикончил никчемную лошадь или гончую. Отец или брат, который является главой семьи, несет те же обязательства, что и муж. Его честь заботится о том, чтобы его дочь или сестра не давали повода злым языкам всего мира. В очень типичной комедии Кальдерона "Капа и эспада" "Дама Дуэнде" — "Леди—фея" - героиня - молодая и красивая вдова, живущая с братом, который держит ее в отдельных комнатах в своем доме и не позволяет, чтобы ее видели. Она принимает эту тиранию как нечто само собой разумеющееся и сомневается в праве своего брата контролировать ее и, если ее уличат в неподчинении его приказам, наказать ее не больше, чем она сомневалась бы в праве мужа. Вопрос о том, насколько все это дает правдивую картину общества того времени, был дискуссионным. Это, безусловно, была картина, которую это общество любило видеть нарисованным само по себе. Мы можем принять это как не более чем преувеличенное театральное представление истины. Испания - страна римского права, которое позволяет мужу убивать неверную жену и ее любовника. На это также повлияло долгое мавританское владычество, и женщины всех рангов, безусловно, были менее независимы, чем в Англии. В высших классах они были - и до сих пор остаются - очень уединенными в провинциальных городах, где сохранились древние обычаи.

## A Secreto Agravio Secreta Venganza.

Ни одна из многочисленных пьес, в которых Кальдерон излагает эту концепцию чести, не является более интересной, чем "Тайное agravio Венганса". Действие происходит в Португалии во времена правления Дона Себастьяна, как раз перед тем, как этот король отправляется в свою катастрофическую экспедицию в Африку. Дон Лопе де Алмейда, португальский джентльмен с большим состоянием, заключил брачный контракт с доньей Леонорой де Гусман, кастильской леди. Он никогда не видел свою будущую жену, которая едет в Лиссабон в сопровождении дяди дона Лопе, дона Бернардино, когда начинается спектакль. В первой сцене Дон Лопе сообщает королю о своей предстоящей свадьбе и просит разрешения не сопровождать его во время вторжения в Марокко. Затем, после короткого разговора со своим слугой Манрике, неизбежным *gracioso*, он замечает старого друга, дона Хуана де Сильву, который выходит на сцену бедно одетым. Дон Лопе тепло приветствует его и с некоторым трудом узнает его историю. В длинной речи, искаженной, в соответствии с недостатком, слишком общим для Кальдерона, повторениями, апострофами и холодным орнаментом, Дон Хуан объясняет, что в Гоа он убил сына губернатора и был вынужден бежать, оставив свое имущество, и является разоренным человеком. Провокация была велика, потому что Мануэль де Суза уличил его во лжи. Дон Хуан описывает, как он сразу же обнажил оружие и убил обидчика на месте — заметьте, не на дуэли, а ударом, нанесенным до того, как Суза успел обнажить свой меч. Отрывок из этой речи очень необходим для понимания пьесы. Дон Хуан разражается криком против "тиранического заблуждения людей", безумия мира, который позволяет уничтожить честь одним дыханием. Он настаивает на своем, он повторяется, настаивая на том, что его честь была уничтожена, когда его называли лжецом, и что, хотя он отомстил за себя описанным не очень героическим способом, все же факт, что его называли лжецом, останется фактом. На более позднем этапе пьесы это срабатывает. Пока что Дон Лопе дает убежище своему старому другу и рассказывает ему о своей женитьбе. Теперь нас знакомят с доньей Леонор, и мы узнаем, что у нее был любовник, со всей честью, конечно, дон Луис де Бенавидес. Она думает, что он погиб во время экспедиции в Африку. Она выходит замуж по принуждению, но понесет его любовь к алтарю. Дальше этого дело не пойдет, ибо это затронуло бы ее честь. Но дон Луис не умер. Он появляется и знакомится с ней, притворяясь торговцем бриллиантами и посылая ей от руки дона Бернардино кольцо, которое она когда-то подарила ему. Между ними разыгрывается сцена упреков и объяснений, но донья Леонор пока верна чести. Теперь на сцену выходит ее муж и приветствует ее сонетом, на который она отвечает другим, имеющим двойное значение. Оно адресовано как доне Луис, так и ее мужу — каждый может прочитать его по-своему: первый - как прощание, второй - как обещание верного послушания. Дон Луис решает последовать за ней в Португалию и умереть за свою любовь, если должен умереть. Итак, после представления персонажей и развития интриги первый акт заканчивается.

Теперь дон Луис обосновался неподалеку от дома дона Лопе и вечно бродит по окрестностям. Дон Лопе видит его и недоумевает, что он делает. Он сразу подозревает неладное, потому что обиженный муж в этих пьесах не обладает свободной и благородной натурой. С испанской и итальянской точки зрения тот, кто ничего не подозревает, легковверен и глуп. И все же он не поверит сразу, что его жена такая, какая она есть, а он такой, какой он есть. Он демонстрирует свою уверенность, испрашивая у жены разрешения присоединиться к королевской экспедиции в Африку. Леонор соглашается, и он не видит опасности. Но его друг Дон Хуан видит. Он намекает, что странно, что леди готова так скоро расстаться со своим мужем. И снова Дон Лопе погружен в размышления и гадания. Тем временем дон Луис преследует Леонор для последнего

интервью, и она соглашается встретиться с ним в доме рано утром, когда, как она думает, муж ее не обнаружит. Приходит Дон Луис, и его ловит Дон Лопе, но он придумывает историю о том, что он укрылся в доме, спасаясь от врага. Дон Лопе делает вид, что верит, но на самом деле это не так, и предупреждает дону Луиса достаточно ясно, хотя и не в прямых выражениях, что он не позволит шутить со своей честью. Теперь действие развивается очень быстро. Дон Хуан предупреждает Дона Лопе, приводя предполагаемый случай с человеком, который знает, что в адрес друга было использовано оскорбительное слово, но не слышал его, и спрашивает, следует ли ему сообщить. Дон Лопе советует хранить молчание, потому что чем чаще повторяется оскорбление чести, тем хуже. Но он знает, что имеется в виду, и решает тайно отомстить за тайную обиду, когда будет уверен. Король отказывается брать его с собой в Африку на том основании, что он больше нужен в своем собственном доме. “Неужели моя неправота уже стала настолько публичной?” - это комментарий дона Лопе.

Теперь очень умело используется история Дона Хуана, чтобы повлиять на сознание дона Лопе. Дон Хуан слышит, как двое кавалеров описывают его как человека, которому Мануэль де Суза солгал. Он вытаскивает оружие, убивает одного и прогоняет другого. Затем, в пароксизме горя, он еще раз жалуется дону Лопе на несправедливость, которая вынуждает оскорбленного человека вечно носить клеймо публичного оскорбления. Этот инцидент подтверждает намерение дона Лопе хранить свою месть в секрете, чтобы не стало известно о его неправоте. Фортуна подбрасывает ему шанс. Донья Леонор, воодушевленная тем, что, по ее мнению, стало ее спасением от разоблачения, приглашает дону Луиса встретиться с ней на другом берегу реки в саду. Он выходит на сцену, читая ее письмо, и встречает Дона Лопе. Муж не знает, что в письме, но подозревает. Он приглашает дону Луиса переплыть с ним реку, отталкивается без лодочника, закалывает своего врага посреди течения и опрокидывает лодку. Затем он плывет к берегу в сад, где его жена ждет дону Луиса. Ей он рассказывает историю о несчастном случае и называет имя погибшего кастильского джентльмена. Леонор падает в обморок и тем самым подтверждает убеждение Лопе в том, что она хотела предать его. Он притворяется, что она беспокоилась за него самого; но в ту ночь он поджигает свой дом, в суматохе душит свою жену и появляется из пламени, неся ее тело на руках, притворяясь, что она задохнулась от дыма. Сцена между мужем и женой не приведена. В конце он рассказывает королю, что произошло в связи со смертью дону Луиса, и говорит, что, поскольку он больше не нужен в своем собственном доме, он готов отплыть в Африку. Дон Себастьян одобряет его скрытую месть за тайное зло, и нам остается предположить, что дон Лопе отправляется на смерть в Алькасар-эль-Квебир.

Это мощная драма и хороший пример владения Кальдероном сценическими эффектами. Она написана в законченной поэтической форме, которой он заменил свободный диалог Лопе де Веги. Недостаток этой модели заключался в соблазне избыточности и недраматичного орнамента, но она обладала собственной сверкающей ледяной красотой. Характер не развивается, даже очень слабо разыгрывается. Интерес заключается в последовательной работе с яростной, угрюмой, подозрительной ревностью.

### *The Авто-Сакраментал.*

Авто-сакраментал очень испанский, очень далекий от нас. Эти мистерии совершались в течение месяца, связанного с праздником Тела Христова, на улицах, а не в театрах, которые в это время были закрыты, но их разыгрывали профессиональные актеры. “*Andar en los carros*” - ехать в машинах — была обычная фраза, которую актеры использовали для этой формы своей

работы. Вагоны представляли собой сложные конструкции, крытые, но их можно было открывать для показа сцен и опускать разводные мосты, которые служили сценой. Их развозили по разным концам города, чтобы дать представления на площадях или перед домами выдающихся людей.

Истинный Бог Пан может представлять для нас то, чем Автосакраменталь стал в руках Кальдерона, когда его гений достиг своего наивысшего развития.<sup>[36]</sup> Кальдерон любил использовать классические мифы для своих *автомобилей* и рассматривать их как символы грядущих событий, поскольку они сбылись. Он использовал историю Психеи и Купидона, а также Андромеду. Применение мифа о Пане к христианству не было редкостью в эпоху Возрождения. “Пан” по-испански означает “хлеб”, и *авто* было специально предназначено для того, чтобы раскрывать тайну Причастия. Эта игра слов - ключ ко всему *автомобилю*. Если читатель сочтет это тщеславие ребяческим и более чем сомнительного вкуса, он должен помнить, что его просят взглянуть не на то, что понравилось бы нам, а на то, что понравилось испанцам, — на то, что было принято их все еще средневековой простотой благочестия и соответствовало их любви к игре словами. |The loa.| Сначала прозвучало *лоа*, или похвала. Это была вступительная часть, иногда произносимая одним оратором, иногда содержащая небольшое действие. Это было обычным явлением на светской сцене, но не имело необходимой связи с последующим произведением, являясь лишь частью окружения и зависимостей *комедии*. *Лоа* Кальдерона был обычным знакомством с *авто*. В *лоа* Истинного Бога Пана есть пять персонажей - История, Поэзия, Басня, Музыка и Истина. История, *дама*, начинается с объявления, что в это время всеобщей радости говорить подобает ей, поскольку она устами Павла и Иоанна рассказала, как Хлеб (Сковорода) стал плотью, и Слово стало плотью. Она зовет Музыку и других персонажей. Происходит танец с конфискацией, то есть все поют во время танца, и каждый, кто допустит ошибку, должен заплатить небольшую неустойку. Это было и остается формой развлечения в Испании. Все песни относятся к таинству Причастия, а недостатками являются последовательные отклонения музыки, поэзии и всего остального от католической истины. Фейбл обещает выплатить неустойку, рассказав одну из своих историй, и, начиная с испанской “Однажды в сказке об эпохе”, дает аллегоризированную версию мифа о Пане. Поэзия обещает *авто* на ту же тему, чтобы показать, что язычники предвидели наши чистые истины, но, будучи слепыми, без света Веры, применили их к своим собственным Ложным Богам. *Авто* должно быть на сковороде Истинного Бога. Верноподданническим обращением к Карлу—Утешителю —несчастному Карлосу II., затем маленькому мальчику, перед которым было совершено *аутодафе- лоа* заканчивается.

## El Verdadero Dios Pan.

Персонажами *авто* являются— Пан, Ночь, Луна, Мир, иудаизм, Синагога, язычество, Идолопоклонство, Отступничество, Злоба, Простота, Дьявол, Вера, ребенок, пастухи, пастушки с музыкантами и сопровождающими. Пан выходит из палатки и начинает с лирического обращения к Ночи. Наступает ночь, и Пан объясняет, что он родился в Вифлееме, что на иврите означает “дом зерна”, и с этого момента переходит к аллегоризации, которую трудно интерпретировать, используя свойственный ей язык благочестия и поэзии, не оскорбляя. Он просит Ночь привести его на Луну, а затем снова делает аллереорию, объясняя, что она - Луна на небесах, Диана на земле и Прозерпина в аду, поэтому тип человеческой натуры, который

обитает на земле, стремится к небесам и может опуститься в адские области. Найт отказывается, говоря ему, что вся страна опустошена чудовищем, о котором говорят Павел, Златоуст и святой Августин. Здесь мы имеем пример тех “дерзостей”, которые вызвали насмешки мадам Д'Ольнуа, которая, без сомнения, сочла бы маски Бена Джонсона “дерзкими”. Пан узнает в чудовище “Грех” и объявляет, что удалится в пустыню, пока язычники поют своим ложным богам. Последние слова подхватывает хор, и теперь у нас есть сцена у алтаря Луны. Иудаизм, язычество, синагога и другие появляются только для того, чтобы ссориться и спорить. *Авто* продолжается с постоянными перерывами в пении и танцах. Говорят о чудовище “Син”, разоряющем стада. Все они оказываются наемными пастухами, кроме Пана, который, кажется, помогает Луне в ее бедственном положении. Между ним и Дьяволом есть сцена неповиновения, вполне в стиле *комедии* когда *галан* выступает против *галана*. Злодей улетает, покидая ствол дерева, которым он намеревался сразить Пана. Комический элемент отсутствует. Иудаизм берет оружие, которое выронил Дьявол, и угрожает им Пану, но ему удается только разрушить и убить Синагогу. Затем он уносит тело, сказав вскользь, что, хотя весь мир знает, что Синагога мертв, он всегда будет считать его живым. Иудаизм отвергает Пана, и Отступничество не будет убеждено в том, что Плоть может быть Хлебом. Отступничество, конечно, означает еретиков, которые не примут доктрину пресуществления. Но язычество убеждено, и Луна, олицетворяющая человеческую природу, верит. Пан берет ее в “супруги”, и оба возносятся в небесные обители.

#### Los Dos Habladores.

The *Entremeses*— интерлюдия или фарс — по своей природе были чем-то незначительным. В “Дос Хабладорес” — “Двух болтунов” Сервантеса у нас есть простая история о джентльмене, которого преследует на улицах оборванец, болтающий невыносимо бегло. Он предпринимает несколько безуспешных попыток избавиться от него, но, наконец, видит, как его использовать. У Сармьенто, надоедливое джентльмена, разговорчивая жена. Он приводит зануду домой, представляет его как бедного родственника и натравливает на нее. Болтун Ролдан доводит женщину до иступления потоками разговоров, которые не оставляют ей возможности заговорить. Достоинство пьесы на сцене, без сомнения, заключалось в возможности, которую она предоставляла для “скороговорки” и комической игры. И все же *entremeses*— не только эта, но и вся группа — представляют большой литературный интерес как кладезь живого, богато окрашенного, знакомого кастильского языка.

Драму, которая цвела столетие и была такой продуктивной, как испанская, невозможно полностью проиллюстрировать шестью примерами. Тем не менее, они могут послужить для того, чтобы показать читателю, что он может ожидать там найти. Многого он не найдет или найдет только по мимолетным указаниям. Совершенство поэтической формы в стихах встречается слишком редко; недостает более чем человеческой красоты елизаветинской лирики, “могучей строки” Марло, Шекспира или Корнеля, совершенства Мольера или Расина. Персонажи - постоянно повторяющиеся типы, то тут, то там проявляющие юмор. Хуан Креспо из “Алькальда де Заламеа” Кальдерона стоит почти особняком среди персонажей испанской сцены как существо реального мира, созданного для нас поэтом. То, что было названо *делом* Мольера и что можно найти у величайших мастеров — то, что превосходит простое действие перед нами и является бессмертной истиной всей человеческой природы, — отсутствует на испанской сцене. Но есть много хороших стихов, легких, с небрежной грацией и воодушевленных у Лопе или величественных, с особым испанским достоинством у Кальдерона;

повсюду веет легкий ветерок романтики, и есть остроумное, безудержное, но ясное действие. Если она никогда не достигнет высшего уровня нашей елизаветинской драмы, то и не опустится до пустой балаганной игры, которую можно найти бок о бок с трагедией Марлоу или Миддлтона. И хотя нельзя сказать, что эта по сути театральная драма приблизила зеркало к природе, тем не менее, она дает картину времени и людей, адаптированную и раскрашенную для досок, но все же сохраняющую сходство с оригиналом. В этом, можно сказать, ее слабость. Испанская драматическая литература в такой степени принадлежит Испании и семнадцатому веку, что из-за этого она должна быть менее привлекательной для других народов и более поздних времен. Тем не менее зрелище живописно само по себе, а большое театральное мастерство испанских драматургов всегда сделает их работы интересными для всех, кого волнуют не только чисто литературные качества драмы. Религия испанца бросается в глаза в его пьесах. Было сказано, что Кальдерон был поэтом инквизиции, и если это сказано не просто как обвинение, то в этом есть доля правды. То решение загадки болезненной земли, которое, по утверждению А. В. Шлегеля, он нашел в нем, без сомнения, является лишь учением средневековой церкви. По этой причине мы можем вполне обоснованно отказаться признать его более глубоким мыслителем, чем Шекспир, но это учение Церкви, которому инквизиция стремилась подчинить всех испанцев, было руководством и утешением всей цивилизованной Европы. Придать этому возвышенное поэтическое выражение во второй раз, как это сделал Данте в первый, не было чем-то недостойным внимания.

---

## ГЛАВА V. РОМАН В ИСПАНСКОЙ ПРОЗЕ.

ПАСТОРАЛИ И РАССКАЗЫ—ОРИГИНАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСПАНЦА—"LIBROS DE CABALLERÍAS"—"АМАДИС ГАЛЛЬСКИЙ"—ПОСЛЕДОВАТЕЛИ "АМАДИСА ГАЛЛЬСКОГО"—ВЛИЯНИЕ И ХАРАКТЕР ЭТИХ РАССКАЗОВ—ИСТИННАЯ ПРИЧИНА ИХ УПАДКА—ПЕРСОНАЖ "РОМАНОВ ПИКАРОСА"—"СЕЛЕСТИНА"—"ЛАЗАРИЛЬО ДЕ ТОРМЕС"—"ГУСМАН ДЕ АЛЬФАРАЧЕ"—ПОСЛЕДОВАТЕЛИ МАТЕО АЛЕМАНА—КЕВЕДО—СЕРВАНТЕСА—ЕГО ЖИЗНЬ—ЕГО ТВОРЧЕСТВО—АВТОР ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ВЕЩИ — "ДОН КИХОТ".

### *Пасторали и рассказы.*

Основная часть испанских историй была великолепна, но предстоит сделать множество выводов, прежде чем мы сможем выделить постоянно важную часть. Пасторали, например, было много написано в Испании, и одна из них, ГИПЕРССЫЛКА Дианы Хорхе де Монтемайора (1520?-1561?), превосходна в своем безвкусном виде. Но они были и могли быть лишь отголосками Санназаро. Оценивая литературу любого народа, мы можем позволить себе пропустить мимо ушей то, что он всего лишь позаимствовал у соседа, с замечанием, что было сделано подражание. Заслуга в создании шрифта, будь он большим или маленьким, принадлежит оригиналу. Даже когда подражатель сам пользуется широкой известностью, как это было в случае с Монтемайором, он всего лишь продолжает работу первого мастера. Короткие рассказы, опять же, были достаточно популярны в Испании, но в значительной

степени они тоже были имитациями. Патрануэло - "Рассказчик историй" — Хуана де Тимонеды или "Сигар де Толедо" Тирсо де Молины полны сюжетов Фаблио и итальянских новелл.<sup>[38]</sup> То, что сделал испанец, что также стало вкладом в литературу Европы, было сделано не в пасторали и не в коротком рассказе, а в длинной истории о героических или вульгарных приключениях. Его "Libros de Caballerías" — "Книги о рыцарских подвигах", которые являются прародителями настоящего современного романа; и "Novelas de Pícaros", или "Сказки негодяев", аналог и даже, возможно, немного пародийный вариант первого, являются прародителями всей линии, идущей через Жиль Бласа. Затем он поставил "Дон Кихота", который не принадлежит ни к какому классу, но одновременно универсален и является чем-то стоящим сам по себе, бурлеск из "Либрос де Кабальериас", выросший в печально-юмористическую картину человеческих заблуждений, а также ставший выражением гения Мигеля де Сервантеса.

Нельзя сказать, что книги о рыцарстве, или о рыцарских подвигах, которые, возможно, являются более точным переводом испанского множественного числа *Caballerías*, как и романсы, принадлежат к литературе эпохи Возрождения. Они были пережитком Средневековья, прямыми преемниками *Romans d'Aventures*, которые произошли от *Chansons de Gestes*.

Истории о Ланселоте и Мерлине времен Артура были известны испанцам и пользовались непреходящей популярностью наряду с их собственными рыцарскими рассказами. Есть даже одна книга, относящаяся к школе *essential*, которая, безусловно, предшествовала "Амадису". Это валенсийский "Тирант ло Бланш", написанный на каталанском языке, первые три книги которого принадлежат Хуану Мартореллю, а четвертая была добавлена Мозеном Хуаном де Гальба по просьбе дамы Изабель де Лорис. Она была напечатана в Валенсии в 1490 году, переведена на испанский, хотя и с сокращениями, и имела довольно любопытную удачу быть опубликованной во французской версии в 1737 году джентльменом, чье собственное имя не было недостойным *Libro de Caballerías*, А. С. Р. Тубьер де Гримуар де Пестель де Леви, графом Кайлю.

Здесь, возможно, будет справедливо предупредить читателя о чрезвычайной трудности более чем поверхностного ознакомления с этими некогда широко читаемыми рассказами. Популярность и пренебрежение одинаково были для них фатальными. Их разбирали на мелкие кусочки, пока они нравились, и отбрасывали в сторону как бесполезные, когда мода менялась. От некоторых сохранились лишь единичные экземпляры, как, например, любопытный 'Дон Флориндо, герой странного приключения', пространственный анализ которого дает дон Паскуаль де Гаянгос. Даже дон Паскуаль никогда не видел испанский оригинал некогда знаменитого английского Пальмерина. Саути был вынужден дополнить свой *Palmerin*, исправив перевод Энтони Мандея с французской версии. Сохранившиеся экземпляры разбросаны по публичным библиотекам, и вполне вероятно, что никто не видел их всех. Поэтому мы должны говорить о них с определенной сдержанностью, но все же с достаточно обоснованным убеждением, что то, чего человек не видел, в материальном отношении не отличается от того, что встретилось на его пути.

*The Libros de Caballerías.*

Дело не в сути этих сказок, а в духе, который привязывает их к средневековью. Странствующие рыцари и девицы, карлики, драконы, великаны и чародеи не были обойдены вниманием поэтов

итальянского Возрождения, но с ними обращались весело и более чем наполовину насмешливо. Но *Libros de Caballerías* очень серьезны. Рыцарство было для их авторов не давней мечтой, а все еще живым стандартом поведения, и они с абсолютной искренностью продолжали традицию Средневековья.

*The*Амадис Галльский.

Когда *Libros de Caballerías* описываются как прямые потомки римлян д'Авантюров, следует понимать, что это не означает, что реальная история берет свое начало за пределами Испании. Мы не можем сказать "истории", потому что на самом деле существует только одна, которая постоянно переписывалась, с изменениями, которые в большинстве случаев едва ли выходят за рамки названий. Есть одна родительская история, во многом повторяющая остальные, и это история об Амадисе Галльском.<sup>[39]</sup> На честь первого изобретения претендовали французы на том основании, что их влияние в Испании и Португалии было велико, и что поэтому они, должно быть, не только переносили вкус к рассказам о рыцарских приключениях за пределы Пиренеев, но и создали все эти истории и персонажей. Но французский Амадис был утрачен, и хотя это, возможно, его единственный недостаток, этого достаточно, чтобы дать нам право усомниться в том, существовал ли он когда-либо, кроме как в патристическом французском литературном воображении. Несомненно лишь то, что Амадис был популярным романтическим героем у кастильцев и португальцев до конца четырнадцатого века. Также, по-видимому, не вызывает сомнений тот факт, что версия этой истории была написана Васко де Лобейрой, португальским дворянином, умершим в 1403 году. Было ли это первое произведение, или это была версия кастильского оригинала, или французы, которых тогда было очень много как в Кастилии, так и в Португалии, и которые оказали неоспоримое влияние на поэзию обеих стран, и особенно второй, по крайней мере, не вдохновили Васко де Лобейру, - это вопросы, которые могут обсуждаться вечно из-за национального тщеславия, без решения. "Амадис Галльский", который принадлежит литературе, а не бессмысленной области предположений, споров и утерянных рукописей, - это произведение Гарсии Ордоньеса де Монтальво из Медина-дель-Кампо в Леоне. Это было анонсировано как адаптация с португальского языка. Поскольку рукопись Васко де Лобейры была утеряна при разрушении библиотеки герцога Арвейру во время великого лиссабонского землетрясения 1755 года, мы не можем сказать, насколько Монтальво следовал своему оригиналу, улучшал его или не улучшал. Действительно, в отсутствие португальской рукописи невозможно быть уверенным, что испанский автор не использовал общепринятый прием представления своей работы как перевода, хотя на самом деле она была полностью его собственной. Конечно, странно, учитывая огромную популярность Амадиса Галльского по всей Европе, что португальцы не отстаивали свое право на него, опубликовав "Васко де Лобейру", поскольку было известно, что рукопись существует и находится в библиотеке знатного человека.

Как бы то ни было, мы стоим на твердой почве, когда подходим к доказанным фактам, касающимся настоящего письма испанских Амадисов. Оно относится к периоду между 1492 и 1504 годами. Первое известное римское издание датировано 1519 годом; но маловероятно, хотя и не исключено, что у него не было испанского предшественника. Известно первое издание конкурирующей серии *Palmerín*, датированное 1511 годом. Что не вызывает сомнений, так это то, что его популярность была немедленной и повсеместной. За пятьдесят лет в Испании было выпущено двенадцать изданий. Она была переведена на французский и итальянский языки с огромным одобрением. Одна из самых известных историй о потерянном труде и

разочаровании в литературе заключается в том, что Бернардо Тассо, отец Торквато, приобрел значительную репутацию благодаря тому факту, что он взялся сделать "Амадиса" основой эпоса, и эта репутация сохранялась до появления поэмы.

Словно в прямом подражании средневековому обычаю, Амадис стал основателем семьи. Монтальво подарил миру деяния своего сына Эспландиана в 1526 году, а из других рук в том же году вышел его племянник Флорисандо, а затем длинная череда, доходящая до двенадцатой книги. Период наследования во Франции был еще более продолжительным, поскольку он достиг двадцать четвертого. Рядом с домом Амадисов возникла и процветала выдающаяся семья, известная как Пальмерины. Говорят, что первые два из этой серии, "Праймалеон" и "Пальмерин де Олива", были работой дамы из "Августобриги, городка в Португалии". Но ее имя и само существование неизвестны, в то время как ни одно из мест, называвшихся Августобрига во времена римского владычества на полуострове, не находится в Португалии. Самый известный из этой линии, английский Пальмерин, долгое время приписывался португальцу Франсиско де Мораесу, который после довольно выдающейся общественной карьеры был убит в Эворе в 1572 году; но, вероятно, это была работа испанца Луиса Уртадо из Толедо. У авторов этих сказок была сбивающая с толку привычка называть их пятой, или шестой, или другой "книгой" Амадиса или Праймалеона. Иногда появлялись конкурирующие пятые или шестые, и переводчики не следовали испанской нумерации. Отсюда много проблем для добросовестного историка. Тем не менее, семейную историю можно проследить с приемлемой точностью. Дон Паскуаль де Гаянгос приложил все усилия, чтобы составить правильную родословную для обоих, показав основные линии и побочные ответвления. Отрадно иметь возможность с уверенностью заявить, что леди Флерида, дочь Пальмерина де Олива, вышла замуж за дону Дуардоса (Эдварда), сына Фредерика, короля Англии, и сестры Мелеадуса, короля Шотландии, и что Пальмерин Английский был их сыном. Он снова женился на Полинарде и был отцом дона Дуардоса де Бретанья II., который был отцом дона Кларизеля. Серия "Пальмерин", кстати, гораздо менее богата, чем "Амадис", теми великолепными именами, которые являются не последним достоинством рыцарских рассказов. Он редко поднимается до высоты Кадраганте, или Манете Размеренного, или Ангриоте де Эстрадау, и никогда - до уровня королевы Пинтиквинестры, или Великана Фамонгомадана, которого Сервантес представлял себе Брандабарбаран де Боличе. Историй, независимых от этих двух серий, множество, хотя и меньше, чем может предположить читатель, который не вникал в суть дела. Их имена — и это все, что сохранилось от некоторых, — будут найдены на своих местах в списках дона Паскуаля де Гаянгоса.

Будет видно, что большая часть этой работы либо анонимна, либо приписывается на основании расплывчатых свидетельств авторам, о которых известно только имя. Главным исключением является Фелисиано де Сильва, над стилем которого смеялся Сервантес. Случается, что о Фелисиано кое-что известно, и это делает ему честь. Он был пажом шестого герцога Медина-Сидонии и спас герцогиню от утопления в Гвадалквивире, рискуя собственной жизнью; что, надо признать, было поступком, достойным автора *Libros de Caballerías*. Он написал "Лисуарте де Греция", "Амадиса де Греция" и несколько других, включая "Флоризеля де Никеа". Феличиано был трудолюбивым литератором, который был бы полезным сотрудником и довольно успешным подражателем Дюма, если бы у него было время и возможность. Он приукрашивал свои рассказы о рыцарских подвигах подражанием пасторальному образцу, и его стиль, безусловно, делал его открытым для насмешек Сервантеса. И все же она не более напыщенна и механична, чем наша собственная "Лили", и лучше, чем манера некоторых романов де Пикароса.

### *Влияние и характер этих Сказок.*

Ни одно из общих мест в истории литературы не установлено лучше, чем это: что Либрос де Кабальериас были утомительными и абсурдными; что они появлялись в огромном количестве и затопили все лучшее и более полезное чтение; и что они были убиты Дон Кихотом. И все же, вероятно, нет трех хуже обоснованных общих мест. То, что эти книги могут быть утомительными, и что худшие из них могут быть очень утомительными, верно. Но нет ничего более многословного, чем "Золотые послания", которые пользовались столь же большой популярностью, или чем какое-нибудь общепринятое чтение любого поколения, склонное обращаться к более поздним временам, когда мода изменилась. Они, конечно, не были ни более утомительными, ни более абсурдными по сути, чем "Новелла де Пикарос". Их было не очень много. Общий объем романов далеко не так многочислен, как ежегодный выпуск романов в Англии в наши дни; и даже если учесть их непомерную длину, их общий объем не больше, хотя они были написаны в течение столетия. Что касается их предполагаемого преобладания, следует помнить, что великое время Кабальериасов было также временем "ученой поэзии" Испании, расцвета драматургии, большинства *романов* некоторых лучших работ историков и писателей-мистиков. То, что Дон Кихот уничтожил их, может показаться истиной, слишком твердо установленной, чтобы ее можно было поколебать, и все же противоположное утверждение, что именно убывающая популярность Рассказов о рыцарских подвигах сделала возможным появление Дон Кихота, в целом более соответствует действительности. О них писали все меньше и меньше в течение целого поколения, прежде чем Сервантес создал свою знаменитую Первую часть. Их место заняла Новелла де Пикарос. Читатели были предрасположены находить их смешными, и поэтому им нравился бурлеск. Собственное полушутливое хвастовство Сервантеса было воспринято слишком серьезно. Осмеяние "Либрос де Кабальериас" - наименее ценная часть "Дон Кихота", и само по себе оно не лучше большей части сатиры, которой пока не удалось уничтожить вещи, более заслуживающие уничтожения, чем семья Амадисов.

Ни популярность, ни упадок *Libros de Caballerías* не были ни в малейшей степени непонятными. Эти книги снабжали испанцев историями о битвах и приключениях в то воинственно-авантюрное время, когда распространялся вкус к чтению или, по крайней мере, к тому, чтобы слушать, как читают другие, и когда театр — единственный возможный соперник — все еще находился в зачаточном состоянии. И то, что они дали, не только соответствовало времени, но и не уступало тому, что было позже. Перед английским читателем, который желает проверить это, открыт простой способ. Пусть он возьмет адаптации, которые Саути сделал для "Амадиса Галльского" или "Пальмерина Английского", и сравнит их не с сэром Вальтером Скоттом, который показал, что великий гений мог сотворить с мотивом, мало чем отличающимся от мотивов Либрос де Кабальериас; не с Жиль Бласом, который показывает, что гений мог сотворить с механизмом Новеллы де Пикарос; не с "Дон Кихотом", который существует на все времена, — но с английской версией "Гусмана де Альфараче", книги, которая впервые прочно утвердила *вкус пикареско* в самом конце шестнадцатого века. Он найдет много повторений (хотя Саути, внесший одно или два заметных дополнения, в значительной степени умолчал) в обоих, но в "Гусмане" это бесконечное грязное мошенничество, в котором нет общечеловеческой правды, а вместо нее механическое преувеличение временной формы испанского бродяжничества, в то время как в "Амадисе" или "Пальмерине" это нечто похожее на благородные фантазии легенды об Артуре.

### *Истинная причина их упадка.*

Падение *Libros de Caballerías* легко объяснить. В конце концов они утомили мир монотонностью и растущей экстравагантностью событий и языка, которые были их единственным средством избежать монотонности. Склонность испанца повторять типы акций в одних и тех же действиях была заметна здесь, как и везде. Амадис задал шаблон, и ему последовали. Герой, который является сыном короля, а также образцом рыцарской доблести, с братом по оружию, который, хотя и не менее доблестен, явно менее добродетелен, являются главными фигурами. Амадис Бельтенеброс — прекрасный смуглый мужчина - олицетворяет верность своей несравненной Ориане, самой прекрасной и любящей из женщин. Галаор весел и непостоянен, светел в любви, но верен в дружбе. Амадис рожден вне брака, оставлен матерью на произвол судьбы или по какой-то другой причине воспитан вдали от трона, который принадлежит ему по закону, и пробивает себе путь к короне, ни на мгновение не ослабевая в своей преданности Ориане. Галаор помогает ему, и ему нравятся те дамы, которых он встречает на дороге. Амадис выдыхает имя своей возлюбленной, откладывая копье, Галаор отпускает вызывающую шутку перед ним; Амадис обладает даром плакать, но Галаор смеется в пасти смерти, смеется фактически над всем, кроме чести джентльмена — и над этим он улыбается. Это братство сэра Чарльза Грандисона и Меркуцио. Сражения, великаны, волшебные леди, хорошие и плохие чародеи составляют суть истории. Если это по сути нездорово, то такова и легенда о Круглом столе; и если это обязательно абсурдно, то такова и Королева Фей. Но когда это было сделано один раз в Амадисе и во второй раз в Пальмерине, это было сделано навсегда. Взять механизм "*Libros de Caballerías*" и вложить в него новый дух, что, по мнению Сервантеса, было возможно, не было дано ни одному испанцу. Все, что они могли сделать, это повторить, а затем попытаться скрыть повторение, умножив все в фиксированном масштабе. Гиганты становились все больше, удары мечей становились все ужаснее, сражения - все многочисленнее, монстры - все отвратительнее, возвышенные чувства росли до тех пор, пока они не стали вызывать меньше доверия, чем гиганты. Прекрасный кастилец Гарсия Ордоньес был замучен нелепостями, которые плохие писатели считают стилем. Кабальериасские книги, которые были естественным продолжением и возрождением средневековья в начале шестнадцатого века, были неестественными в конце его существования. Дон Кихот лишь ускорил их конец. Они в любом случае погибли бы раньше Романов Пикароса, которые, в свою очередь, развивались примерно в том же русле и были уничтожены без вмешательства сатиры. О том, что вкус того времени тяготел к высшим формам романтики, свидетельствует небольшое количество поклонников "*Гражданских войн Гранады*" Гинеса Переса де Хита, о котором известно мало или вообще ничего.<sup>[40]</sup> Эта книга, первая часть которой была опубликована в 1598 году, а вторая - в 1604 году, является первоисточником всех историй о Зегри и Абенсерраже. Это дало испанцам образец для собственно исторического романа, но, хотя в то время он был популярен — настолько популярен, что его приняли за настоящую историю, — Перес де Хита не основал никакой школы. Испанский характер становился слишком обедненным для большого и поэтического романа. То воображение, которое там было, концентрировалось в театре, прежде чем полностью увянуть.

### *Персонаж Романа де Пикароса.*

Судьба романов де Пикароса - одна из самых любопытных в литературе. Если бы не они и их популярность за пределами Испании, никакого Жиль Бласа просто не могло бы быть, а без него история современной художественной прозы, должно быть, была бы совсем другой. Однако,

если не считать примера, который они подали, и оборудования, которое они поставили, их ценность невелика. Мы находим в них то же однообразие типов и происшествий, что и в *комедии* и *Либрос* Кабальериас, хотя в них нет ни прекрасных театральных качеств первой (что было, надо признать, неизбежно), ни мужественного духа второй. Поэзии, героических настроений или глубокого религиозного чувства мы не могли ожидать от того, что только заявляло, что имеет дело с обычной и животной стороной жизни. Но они не дают того, что могло бы компенсировать эти вещи, - обычной чувственной человеческой натуры, достоверно действующей и нарисованной с юмором. Их веселье — а они напрягались из—за шуток - относится к тому типу, когда с удовольствием выдергивают стул из-под вас, когда вы собираетесь сесть, и от души смеются над вашими синяками. Чтобы шутка была полной, вы должны быть старым, уродливым, болезненным и очень бедным. В *Новеллах* Пикароса нет смеха, только в лучшем случае громкий хохот, а когда они не поднимаются до этого, постоянное принужденное хихиканье. Правда жизни так же далека от них, как и от *Либрос де Кабальериас*, но они находятся по разные стороны баррикад. По простой занудности они равны героическому абсурду, ибо — и это не в последнюю очередь их оскорбительная черта — они навязчиво дидактичны. Большая половина "*Гусмана де Альфараша*" состоит из проповедей невероятно банального порядка. Скука ради скуки, бесконечные сражения странствующего рыцаря лучше. И при этом мы обнаруживаем ту же детскую попытку достичь оригинальности простым преувеличением. *Лазарильо де Тормес* усиливает тон "*Селестины*", *Гусман де Альфараче* продвигается, особенно в массе, дальше *Лазарильо*, *Маркос де Обрегон* улучшает *Гусмана*, и так далее до ухмылки и сардонической жестокости *Пабло де Сеговии Кеведо* и резких капризов *дона Грегорио Гуаданьи*. Это последняя работа изгнанного испанского еврея *Энрикеса Гомеса* (ум. 1638-1660). Представьте "*Балладу о странствиях*" *Вийона* без стихов, без пафоса, изложенную в прозе, все более эмоциональную из-за бесконечных повторений грязных происшествий, и вы получите *Новеллу де Пикарос*.<sup>[41]</sup>

### *The Селестина.*

И все же они начали с того, что вполне могло бы стать началом лучшего. В "*Селестине*" была определенная правда жизни в ее действительно ценных сторонах, и она не стремилась развлечь простым бессердечным розыгрышем.<sup>[42]</sup> Этот любопытный рассказ—диалог был написан, возможно, до завоевания Гранады или примерно в 1492 году, и личность его автора и дата публикации неясны. Она разделена на двадцать один так называемый акт, из которых первый очень длинный, а остальные очень короткие. *Фернандо Рохас* из *Монтальвана*, который ее опубликовал, говорит, что первый акт был работой *Родриго Кота* из *Толедо*, еврея, известного автора нескольких сносных стихов в стиле придворной школы; и что он сам закончил ее по просьбе друзей. Этот отчет был оспорен критикой, которая наслаждается оспариванием приписывания всего всем. Он не подтверждается ни внутренними, ни опровергнутыми внешними доказательствами. Это нисколько не влияет на литературную значимость сказки. В "*Селестине*" есть два элемента. Она содержит историю любви безудержного южного порядка, внезапную и жестокую в действии, надутую и часто невыносимо педантичную в выражениях, при этом несколько банальную. При этом и в зависимости от этого существует фон, подчиненный, занятый, интригующий мир сводниц, проституток, нечестных слуг, мужчин и женщин, а также хулиганов, который удивительно ярок. *Селестина*, чье имя заменило помпезное оригинальное название рассказа "*Трагикомедия о Калисто и Мелибее*", является прародительницей двух персонажей аналогичного ремесла в романе "*Памела*" и "*Кларисса*". У нее было много предшественников в средневековой литературе, как в Испании, так и за ее

пределами. Но ее никто не превзошел по яркости портрета, в то время как ее семейство распутных женщин и хулиганов, с их интригами и ревностью, их прихлебателями и искусством соблазна, нарисовано с не меньшей правдивостью, чем со вкусом. Качество их разговора достойно восхищения, и персонажи не описаны извне и не представлены нам как марионетки, им позволено проявить себя и вырасти с убедительной реальностью, действительно редкой в испанской литературе.

Хотя популярность "Селестины" не только в Испании, но и за рубежом была велика, она не оказывала сколько-нибудь заметного влияния на испанскую литературу, пока не сменилось поколение. Она была адаптирована на сцене, но там не оставила никаких следов, за исключением пикантных диалогов в прозаических *вступлениях*. Поэтическая форма испанской комедии не приспособилась и даже, возможно, не могла приспособиться к живому натуралистическому тону "Селестины", а сюжеты пьес становились все более романтическими и все более далекими от вульгарного мира. Но это слишком соответствовало природному вкусу испанцев, чтобы остаться без поклонников. |*The Лазарильо де Тормес*.| Его первым реальным преемником (не считая *рифациментов* или простых отголосков, которых было несколько) был Вида де Лазарильо де Тормес; суд Фортуны и превратностей,<sup>[43]</sup> приписывается по очень сомнительным свидетельствам знаменитому Диего Уртадо де Мендоса и, с ненамного большей вероятностью, фраю Хуану де Ортеге, кавалеру ордена Св. Джером. Дата его составления неизвестна. Первое известное издание относится к 1553 году, но, возможно, его читали в рукописи до этого. В "Лазарильо" мы имеем уже законченную Новеллу Пикароса, отличающуюся от последующих только большей простотой стиля и свежестью. Герой - бедный мальчик из Тормеса, по соседству с Саламанкой, не слишком честный по натуре и ставший совершенно беспринципным из-за жизни в зависимости от суровых или доведенных до нищеты хозяев. История рассказывает о том, как он переходит с одной службы на другую, обычно после того, как сыграл какую-нибудь более или менее жестокую шутку со своим работодателем. Это схема, которая дает хорошее начало для сатирических зарисовок жизни, и автор, кем бы он ни был, явно принял ее по этой и другим причинам. Хозяин Лазарильо, бедный кавалерист, который делает вид, что живет как джентльмен, в то время как на самом деле умирает с голоду дома, — слишком гордый, чтобы работать или просить милостыню, но не слишком гордый, чтобы лелеять планы заманить в ловушку жену с приданым, и недостаточно энергичный, чтобы служить солдатом, — без сомнения, был знакомой фигурой в Испании, и он стал марионеткой в "Романах о наслаждении" Пикареско. Другая сцена настоящей, хотя и не исконно испанской сатиры посвящена нечестному продавцу помилований и его мнимым чудесам. Реформация наложила ограничения на свободу ортодоксальных писателей описывать грехи или даже нелепости церковников, и этот отрывок был запрещен инквизицией как дурной пример. Однако большинство фигур скорее сатирические, чем гротескные. Мы находим в Лазарильо, хотя и не в той степени, которая впоследствии стала обычной, любовь заикливаться на голоде, бедности и физических немощах, как если бы они были забавны сами по себе. Но это в меньшей степени относится к его преемникам, и, будучи почти первым или даже фактически первым в полностью развитом виде, он обладает определенной свежестью. Достоинством романа является то, что он короткий и оставляет своего героя бесчестно женатым, с обещанием продолжения, которое так и не было написано автором.

Гусман де Альфараче.

Оставляя в стороне фальшивые "вторые части" "Лазарильо", следующим событием в продвижении — мы не можем сказать, в развитии — Новеллы де Пикарос является публикация "Гусмана де Альфараче" Матео Алемана, севильца, о рождении, жизни и смерти которого ничего определенного неизвестно. Эта книга, появившаяся как раз в тот момент, когда Либрос де Кабальериас умирали от истощения, подала пример множеству последователей. И все же это само по себе было всего лишь подражанием Лазарильо, сильно увеличенным и перегруженным тем, что Лесаж, который перевел его, совершенно справедливо назвал "излишними моральными размышлениями". Второе название книги, *La Atalaya de la Vida* - 'Маяк жизни', указывает на дидактический замысел Алемана, который и без этого бросается в глаза. Но маяк жизни, чтобы быть не бесполезным пламенем, должен быть установлен так, чтобы предупреждать нас о реальных опасностях в реальной жизни: он должен гореть сатирой на возможные человеческие ошибки. Сатира Алемана сродни сатире Марстона и многих последователей Марстона среди нас — это громкий издевательский окрик на простую низость, ставшую невероятной из-за того, что ее абстрагировали от обычной человеческой природы и замешали на манекенах. Селестина, помимо того, что наглая, жадная служанка порока, еще и женщина с чувством юмора и забавным язычком. Ее домочадцы - отбросы общества, но это человеческие отбросы, способные наслаждаться жизнью как мужчины и женщины, не принося в нее свой порок, когда никакая причина не приводит его в движение. Они могут смеяться и плакать, любить и не любить, как это делают другие люди. Но персонажи Матео Алемана - ухмыляющиеся марионетки, призванные имитировать жесты жадности, трусости, лживости и жестокости, абстрагированные от человечности. Затем они разыгрывают дику фантазию в вакууме. То, что верно в отношении Матео Алемана, в равной степени относится и к его последователям.

#### *Последователи Матео Алемана.*

Для его преемников должно быть достаточно краткого изложения. Поддельная вторая часть "Гусмана де Альфараче" была опубликована в 1603 году, написанная, как представляется, неким Марти, валенсийцем, принявшим благородное имя Луксан. Это, кстати, одно из многих доказательств того, что *Libros de Caballerías* не были преобладающим вкусом читателей, когда Сервантес опубликовал свою первую часть "Дон Кихота" в 1605 году, иначе никому бы и в голову не пришло торговать популярностью Гусмана. В 1605 году Алеман написал вторую часть, в которой он преследует плагиатора таким же образом, как впоследствии Сервантес, когда его провоцировали таким же образом. В том же году вышла "Пикара Юстина" Андреаса Переса, доминиканца, писавшего под именем Франсиско Лопес де Убеда, с разбойницей в роли героини, с точно таким же духом и техникой, с идентичной дидактической целью, но написанная вымученным стилем. Висенте Эспинель (?1551-?1630), который в остальном был известен добавлением пятой струны к гитаре и как автор стихов, опубликовал "Эль Эскудеро" (то есть, оруженосец) Маркос де Обрегон в 1618 году. Этот оруженосец принадлежит к классу бискайцев, которых сверг Дон Кихот, пожилой мужчина, прислуживавший дамам, — предшественник лакея с тростью с золотым набалдашником, знакомого нам до самого недавнего времени. Он вел обычную жизнь. Маркос де Обрегон имел честь рассказать о нескольких инцидентах для *Le Sage*. Душа Педро Гарсии не взята из введения, а помещена на место того, что написал Эспинель. В испанской истории два студента находят надгробную плиту, на которой написаны слова "Unio, unio", каламбур о перл и союзе. Один ничего не видит в загадке и идет дальше. Другие раскопки и находки - скелеты влюбленных из Антекеры, которые вместе бросились с обрыва, спасаясь от захвата маврами. Здесь мы видим, что Ле Саж

сделал с каркасом, предоставленным ему испанцами. Он взял то, что было только испанским, и сделал его универсальным. Мы все можем смеяться над мешком монет, который был душой Педро Гарсии, но кто поймет историю испанских влюбленных без комментариев? После Маркоса де Обрегона следуют в основном повторения.

*Quevedo.*

Однако следует сделать исключение для Гран Таканьо — "Великого шулера" Пауля из Сеговии, написанного Кеведо.<sup>[44]</sup> Дон Франсиско Гомес де Кеведо-и-Вильегас, сеньор де ла Торре-де-Хуан-Абад (1580-1645), был очень типичным испанцем из тех, кто пришел с "горы" и жил беспокойной жизнью в Испании семнадцатого века. Он служил под началом некогда знаменитого герцога Осуны, вице-короля Сицилии и Неаполя, был замешан в таинственном заговоре против Венеции и, наконец, пострадал от враждебности графа герцога Оливареса. В литературе он все еще остается тенью великого имени поэта, ученого и сатирика. Среди его соотечественников память о нем до сих пор популярна как о герое бесчисленных историй, во многом похожих на те, что рассказывают в Шотландии о Бьюкенене, а во Франции о Рабле. Ради него можно упомянуть Пабло де Сеговию, а также потому, что это "Новелла де Пикарос" в том виде, в каком ее написали испанцы, лишены последнего лоскутка того, что могло замаскировать ее суровую жестокость. Если вы можете злорадствовать по поводу голодной смерти, если палач, радостно разглагольствующий о веревках, кажется вам приятным зрелищем, если удары, падения, болезни, голод, грязь и все формы страданий, рассказанные с громким черствым смехом и совершенно не приносящие облегчения, кажутся вам достойными прочтения, тогда Пабло де Сеговия к вашим услугам. Но Кеведо поступил иначе. В некоторых его сатирических стихах есть жизнь, и если не веселье, то все же своего рода горькая шутиливость; и более того, он дал новое применение *gusto picaresco* в своих Видениях. Эти некогда всемирно известные сатиры состоят из таких материалов, как пороки юристов, врачей, полицейских, неверных жен, самодовольных мужей и т. Д. Для тех, кто хочет овладеть кастильским языком во всех его проявлениях, они бесценны, и он сам по себе настолько прекрасен, что мы можем многое вынести, чтобы получить доступ к его сокровищам. Но можно получить довольно точное представление о Кеведо, прочитав перевод и расширение его Видений, сделанный нашим собственным сэром Роджером Л'Эстранджем. Затем, просто для того, чтобы увидеть, к чему ведут этот дух и этот метод, не будет пустой тратой времени обратиться к Неду Уорду. В испанском вкусе *пикареско* было что-то очень близкое Реставрации, и это является достаточным осуждением. И все же это дало Лесажу то, чего он, возможно, не смог бы сформулировать для себя сам, и тем самым внесло свой вклад в веселье и мудрость народов.

*Сервантес.*

То, что имя Мигеля де Сервантеса возвышается над всеми остальными в испанской литературе, является обычным делом. Шутка Монтескье о том, что Испания создала только одну хорошую книгу, которая была написана для того, чтобы доказать абсурдность всех остальных, является всего лишь легкомысленным утверждением истины о том, что единственной испанской книгой, которую мир воспринял лично, является "Дон Кихот". В том, что еще испанцы сделали в литературе, может быть своя красота и интерес. Возможно, это даже повлияло на литературу других народов. Испанская драма внесла свой вклад в формирование чисто театрального мастерства драматурга, а Новелла де Пикарос заложила основу для прозаической истории

обычной жизни. И все же пьесы Лопе или Кальдерона, рассказы Алемана, Эспинеля и других по сути своей испанские, причем испанские одного времени. Только в прикосновениях здесь и там мы находим в них, за их родной оболочкой, какое-либо прикосновение к тому, что является человеческим и универсальным. Даже когда они имели дело с тем, что было общим для них с другими народами, с эмоциями благочестия и набожности, они придавали им свой собственный колорит, свой собственный чисто испанский колорит. В их религиозных произведениях нет подражания Христу, нет Пути Паломника. Но "Дон Кихот" настолько мало является чисто испанским произведением, что его влияние ощущалось главным образом за границей, что его любили и любят многие, кто не слышал и не желает слышать о литературе, окружающей его.

### *Его жизнь.*

Жизнь Сервантеса стала настолько знакомой, что здесь необходимо лишь кратко упомянуть подробности.<sup>[45]</sup> Всем, кто хоть сколько-нибудь интересуется им, известно, что по происхождению он был джентльменом из древнего рода. Его собственная ветвь обнищала. Он родился, вероятно, где-то в октябре 1547 года, в Алькала-де-Энарес, городке, расположенном к востоку от Мадрида, где находится университет, основанный кардиналом Хименесом. Не похоже, чтобы Сервантес когда-либо посещал университет или получил что-то большее, чем пустяковое образование, которое также выпало на долю Шекспира. *Море, Иглесия и дом короля*— море (то есть приключения в Америке), Церковь и королевская служба — были тремя профессиями, открытыми для джентльмена в то время, когда торговля, медицина и даже юриспруденция были плебейскими. Сервантес начал жизнь в доме великого итальянского священнослужителя, кардинала Аквавивы, на одной из тех должностей домашней прислуги у людей высокого положения, которые тогда во всех странах занимали джентльмены с небольшим состоянием или вообще без него. С 1571 по 1575 год он служил солдатом под командованием дона Иоанна Австрийского и получил ранение в левую руку в битве при Лепанто, которой он гордился. С 1575 по 1580 год он находился в плену в Алжире. После своего освобождения в 1580 году и до своей смерти в 1616 году — в течение тридцати шести долгих лет, полных несчастий, — он вел тяжелую жизнь испанского джентльмена, у которого не было ни состояния, ни интересов, ни владения искусствами, которые снискивают расположение подчиненного к вышестоящему. В самом конце он, возможно, наслаждался некоторой относительной легкостью, но мало кто из литераторов был беднее. Большинство людей его класса были не богаче его самого, ибо Испания была очень бедной страной, а простая бедность лишалась своего худшего жала, когда людей оценивали по рождению, а не по их имуществу. Никакая нехватка средств не могла заставить дворянина быть кем-то иным, кроме как социальным превосходством простого богача, в то время как Церковь слишком преуспела в том, чтобы придать бедности определенную святость. И все же, несмотря на некоторые послабления, участь Сервантеса была тяжелой, озлобленной разочарованиями и тюремными заключениями, которые, по-видимому, были вызваны главным образом неуклюжей жестокостью испанской судебной системы. Все это он переносил с тем достоинством в несчастье, которое является одной из лучших черт характера испанца, и с присущим ему жизнерадостным мужеством. Все, что известно о его жизни, показывает, что он обладал двумя прекраснейшими качествами, которые могут поддержать человека в трудной жизни, — гордостью и мягким характером.

### *Его работа.*

Письменное творчество Сервантеса разделено способом, не имеющим аналогов в литературе, но нигде не встречающимся в такой степени, за исключением случая с Прево, гораздо меньшим, но настоящим гением. Если бы он не оставил после себя ничего, кроме Дон Кихота, его место в литературе было бы таким, какое оно есть. Если бы он не написал свой единственный шедевр, он остался бы незамеченным; и не было бы никаких причин, по которым его запомнили, если бы не Бермудес и Вируес, как одного из предшественников Лопе, который в детстве проводил туманные, плохо направленные эксперименты с испанской драматической литературой. Даже романы "Изгнанники", хотя они обладают большей долей его качеств, чем любая другая часть его литературного наследия, за исключением "Дон Кихота" и его *entremeses*, интересны главным образом потому, что они принадлежат ему. Другие испанцы делали такие вещи так же хорошо, как он, или даже лучше, но никто из них не приблизился к Дон Кихоту. Разница не в степени, а в натуре.

### *Второстепенные вещи.*

Тогда мы можем быстро перейти к второстепенным вещам. Следует отметить, что его природной склонностью была не литература, а оружие. Еще мальчиком он действительно написал несколько стихов на смерть Изабеллы Валуа, жены Филиппа II, но это были школьные упражнения, написанные по наущению его учителя Хуана Лопеса де Ойоса и опубликованные им. Подобно сэру Вальтеру Скотту, он верил в большее благородство жизни, основанной на действии, и, в частности, в превосходство "благородной профессии военного". Если бы у него был выбор, он бы служил королю, и особенно служил ему при отвоевании Северной Африки у магометан. Писать его заставила простая необходимость и недостаток того, что он хотел бы иметь. Во время своего плена в Алжире он ставил пьесы для развлечения своих товарищей по заключению. После освобождения, когда он снова служил солдатом при завоевании Португалии, в 1580 году он написал свою незаконченную пастораль "Галатея". В 1584 году он женился и обосновался в Мадриде. В этот период он написал много пьес, ныне утраченных, и две, которые сохранились. "Трато де Аржел", или "Жизнь в Алжире", представляет определенный биографический интерес и некоторую общую ценность как изображение пиратской цитадели, но ценна только по этому признаку. Нуманция относится к классу произведений, которые в хорошем смысле слова можно назвать любопытными. Это длинная поэма с диалогами, разделенная на сцены и акты, посвященная осаде Нуманции Сципионом, и не лишенная определенной грандиозной силы. Как пьеса она показывает, что испанская драма не нашла своего пути и что Сервантесу не суждено было стать ее проводником. Он борется между имитацией тайны, смутными попытками следовать плохо понятой классической модели и попыткой найти новый и родной путь, который автор нигде не мог найти. Затем последовал долгий антракт, в течение которого Лопе сметал со сцены всех соперников, а Сервантес, по его собственному выражению, был похоронен "в тишине забвения". Он едва сводил концы с концами, работая клерком при комиссаре индийского флота, собирая арендную плату для ордена Святого Иоанна и, наконец, как могло показаться, содержал себя, свою жену, внебрачную дочь, родившуюся у него в Португалии до женитьбы, и сестру по профессии *эскрибиенте* в Вальядолиде. *Эскрибиенте*, до сих пор признанный работник в Испании, пишет письма для тех, кто не может писать сам.

Он никогда полностью не терял своей связи с литературой. Сохранилось несколько хвалебных стихов в "Книгах друзей" и другие незначительные следы, показывающие, что в перерывах между работой, которой он жил, он старался сохранить место среди поэтов и драматургов того

времени. В эти годы он написал первую часть "Дон Кихота". Она появилась в 1605 году, но, согласно обычной практике, была показана друзьям в рукописи. Последние годы он провел в Мадриде. То, как он жил, должно оставаться загадкой. "Дон Кихот" был популярен, но авторские права тогда не приносили прибыли, даже если можно было сказать, что они существовали. Он снова попробовал себя на сцене, и снова безуспешно. В 1613 году он опубликовал "Novelas Ejemplares", сборник рассказов, частично по плутовскому, частично по итальянскому образцу. В течение следующего года он опубликовал "Путешествие на Парнас", стихотворный обзор поэтов своего времени, распространенную форму литературного упражнения, но не самый удачный образец в своем роде. В 1614 году он был спровоцирован фальшивой второй частью "Дон Кихота". Это была форма литературной низости, от которой Матео Алеман уже пострадал, но у Сервантеса были особые причины для гнева. Продолжатель Гусмана де Альфараша, по-видимому, был всего лишь наглым плагиатором, но писатель, продолживший "Дон Кихота", явно был движим личной неприязнью. Он опустил до пресмыкающейся насмешки над раненой рукой Сервантеса. Было высказано предположение, что это еще одна глава в печальной истории ссор авторов. Предполагается, что Авельянеда, как называл себя автор фальшивой второй части, действовал по наущению Лопе де Веги, который, как известно, не питал дружеских чувств к Сервантесу. Трюк, который был столь же неуклюжим, сколь и злобным, вероятно, ускорил появление подлинной второй части. Это, несомненно, оказало некоторое влияние на форму, поскольку побудило Сервантеса изменить ход повествования, чтобы сделать их как можно более непохожими. Возможно, это решило автора убить героя, чтобы его не убил другой. Вторая часть была напечатана в 1615 году. Сервантес умер в следующем году. Жизнерадостный и полный надежд до конца, даже когда "его нога была в стремях" для последнего путешествия, он подготовил свои "Персилес и Сигизмунда" для печати перед смертью. Это должно было стать образцом того, какой могла бы быть приключенческая повесть, и было написано с большей тщательностью в формальных и механических частях, чем он уделял Дон Кихоту; но, как и почти все, что, как известно, он делал с обдуманными литературными намерениями, это скучно и безжизненно.

## Дон Кихот.

Говорить о Дон Кихоте довольно трудно. Нужно идти вслед за Филдингом и Скоттом, Гейне, Теккереем и Сент-Бевом, не говоря уже о многих других, едва ли менее прославленных. Это великие имена, и может показаться, что после того, как они высказались, говорить больше нечего. Первая обязанность, которую налагает это положение, - не пытаться намеренно отличаться от других в тщетной надежде достичь оригинальности. Но множество свидетелей, которые могут быть привлечены, чтобы доказать непреходящий интерес к "Дон Кихоту", само по себе является частью критической истории книги и данью уважения ее исключительному месту в испанской литературе. Аскетические и так называемые мистические писатели имели свое влияние среди нас в семнадцатом веке. Одного Крэшоу достаточно, чтобы доказать, что здесь и в определенной части английской жизни и литературы Санта-Тереза и Хуан де ла Крус были живыми силами. У Кеведа был свой день, а у Новеллы де Пикарос - свой последователь. Во времена романтического движения драматурги были в основном на устах у мужчин. Но в каждом случае испанец оставался там лишь на время. Кальдерон когда-то занимал свое место во Дворце искусств лорда Теннисона, но он выбыл, и такова была судьба всего испанского в литературе. Они давали о себе знать, ими пользовались — и забывали, или их приветствовали

как странные, таинственные, возможно, красивые, а затем молча отбрасывали как слишком исключительно испанские, слишком всецело принадлежащие давно прошедшему столетию. Но "Дон Кихот" всегда был с нами с тех пор, как в 1612 году появился перевод первой части Шелтона. Это само по себе является достаточным доказательством того, что в "Дон Кихоте" есть нечто такое, чего нет в других испанских произведениях, будь то его собственные или других авторов.

Не нужно тратить слов на опровержение догадок тех, кто желает объяснить величие великого литературного произведения каким-то скрытым качеством, не относящимся к литературе. Они варьировались от фантастического предположения, что Сервантес высмеивал Карла V. вплоть до удивительной идеи, что он нападал на Церковь. Не нужно также проявлять особого уважения к истине, что Дон Кихот должен был высмеивать рыцарские книги. Это было бы самоочевидно, даже если бы Сервантес этого не сказал. Возможно, это было все, что он имел в виду, а потом у него получилось лучше, чем он думал. Работа в жанре бурлеска, хотя и часто необходимая и, пристойно выполненная, забавная, по сути, относится к низшему разряду. В данном случае в этом не было необходимости, поскольку *Libros de Caballerías* уже вымирали из-за грязного соперничества *Novelas de Pícaros*. Это было менее необходимо, потому что это не было реформой. Испания Либрос де Кабальериас была Испанией Санта-Терезы и Луиса де Леона, великих ученых марки Франсиско Санчеса Эль Бросенсе, Диего де Мендосы, Кортеса, Писарро и Мондрагона — Испанией, которую Брантом считал "храброй, отважной, доблестной и прекрасной паролльной профессией импровиста". Это была лучшая страна, чем та, в которой графу герцогу Оливаресу приходилось жаловаться, что он не может найти "людей". Безумства Кабальериасов были пустяками. Немалую роль сыграло то, что нация заменила Амадиса Галльского Павлом Сеговийским, перешла от возвышенного романтического духа Гарсии Ордоньеса к *каркахаде* — грубому, ревущему, животному и лишенному любви хохоту Кеведо.

В той мере, в какой Сервантес продвигал это изменение, он творил зло, а не добро. Он помог высмеять рыцарство Испании. Но на самом деле все умирало, и перемены произошли бы и без него. Он велик в литературе, потому что, сознательно делая очень маленькую, ненужную и частично вредную вещь, он создал шедевр того редкого и тонкого свойства, которое, хотя и воспринимается в шутку, все же ощущается всерьез (определение того, что, возможно, неопределимо, взято у мисс Энн Эванс), и которое мы называем юмором. В других местах испанской литературы мы находим фиксированный и неизменный тип, или даже просто марионетку, встречающуюся в ходе череды событий и приводимую ими в движение. В "Дон Кихоте" у нас есть два персонажа, действующих друг на друга и создающих историю изнутри. И эти два персонажа — прообразы бессмертной истины: один - джентльмен, храбрый, гуманный, вежливый, с хорошими способностями, для которого легкое безумие сделало весь мир фантастическим; другой - обычный человек, эгоистичный, не слишком храбрый, хотя и не просто трус и невежественный, но и не злой, и не неспособный на лояльность, и, кроме того, проницательный в том, что может видеть его ограниченное зрение, когда он не ослеплен своей жадностью. Постоянные столкновения этих двоих с реальным миром составляют историю Дон Кихота. Сервантес обладал замечательной изобретательностью, приключения многочисленны и разнообразны, но очарование заключается не в происшествиях, а в реальности и отзывчивости людей. У нас нет ухмыляющегося мира масок, изготовленных по определенной формуле. Сельские джентльмены, священники, цирюльники, пастухи, трактирщики, служанки в тавернах, камеристки, домашние викарии, дворяне и чиновники - живые люди, без сомнения, верные Испании того времени, но также верные человечности, которая существует вечно и,

следовательно, понятна во все времена. В центре - честный жадный Санчо с его пронизательными глазами, такой пронизательный и к тому же способный на безумие, критик, а также обманутый полусумасшедший мечтатель, рядом с которым он ездит и будет ездить, пока существует человечество, в этой книге и в любой другой внешней форме на реальной земле. Что касается Дон Кихота, разве он не старший брат сэра Роджера де Каверли, Мэтью Брэмбла, пастора Адамса, Брэдуордина, полковника Ньюкома и мистера Чакса, храбрых, кротких, не слишком умных людей, которых мы любим тем больше, что очень нежно смеемся над ними?[46]

---

## ГЛАВА VI. ИСПАНИЯ —ИСТОРИКИ, РАЗНЫЕ ПИСАТЕЛИ И МИСТИКИ.

ИСПАНСКИЕ ИСТОРИКИ—ИСТОРИИ КОНКРЕТНЫХ СОБЫТИЙ—РАННИЕ ИСТОРИКИ ИНДИИ—ОБЩИЕ ИСТОРИКИ ИНДИИ—ГОМАРА, ОВЬЕДО, ЛАС КАСАС, ЭРРЕРА, ИНКА ГАРСИЛАСО—МЕНДОСА, МОНКАДА И МЕЛО—ОБЩИЕ ИСТОРИИ—ОКАМПО, ЗУРИТА, МОРАЛЕС—МАРИАНА—ДЕКАДАНС—СОЛИС—РАЗНЫЕ ПИСАТЕЛИ—ГРАСИАН И РАСПРОСТРАНЕННОСТЬ ГОНГОРИЗМА—МИСТИКИ—ИСПАНСКИЙ МИСТИЦИЗМ—ВЛИЯНИЕ ИНКВИЗИЦИИ НА ИСПАНСКУЮ РЕЛИГИОЗНУЮ ЛИТЕРАТУРУ—МАЛОН ДЕ ХАЙДЕ—ХУАН ДЕ АВИЛА—ЛУИС ДЕ ГРАНАДА—ЛУИС ДЕ ЛЕОН—САНТА ТЕРЕЗА—ХУАН ДЕ ЛА КРУС —УПАДОК ПИСАТЕЛЕЙ-МИСТИКОВ.

### *Испанские историки.*

Было естественно, что очень активное литературное время было богато историками. Испанская литература, действительно, богата историческими повествованиями о современных событиях, написанными очевидцами, и не менее авторитетными повествованиями, произведениями почти современных авторов. Народ, столь гордящийся настоящим, не мог быть равнодушен к прошлому. Испанец меньше всего; ибо он, по его собственному выражению, *linajudo*— гордится своим происхождением — не меньше озабочен тем, чтобы показать, что у него были предки, чем убедить мир в своем величии. Таким образом, в шестнадцатом веке, и в первые годы семнадцатого, была создана очень важная испанская историческая литература. В ней с поразительной точностью прослеживалась судьба страны. Каждая великая кампания, каждое великое достижение в Америке во время правления Карла V. Были хорошо и исчерпывающе описаны. Правление Филиппа II. это столь же хорошо зафиксировано современниками и было периодом великих общих историй Моралеса, Зуриты и Марианы. Но по мере того, как шел семнадцатый век, испанец все меньше и меньше заботился о том, чтобы записывать, пока после восстания Каталонии и отделения Португалии в 1640 году мы не подошли к периоду полного молчания. Истощение национального гения чувствовалось здесь, как и везде. Когда голос испанской истории был услышан в последний раз, это было в "Завоевании Мексики" Антонио де Солисом — работе опытного литератора, который оглянулся на бедствия своего времени и вспомнил о более славных достижениях прошлого.

### *Историки конкретных событий.*

Большая часть исторических сочинений великой эпохи — истории религиозных орденов, которых существует множество, и городов, которых немало, и генеалогические истории, также многочисленные и ценные, — собственно говоря, не принадлежат литературе. Но это было бы очень педантичной интерпретацией слова, которая исключила бы из Комментария Герры Алемании[47] Луиса де Авила-и-Зуныги. Это отчет о войне Смалькальдской лиги, написанный очевидцем, который служил императору и сопровождал его во время уединения в Юсте. Достоинство этой и многих других книг того же порядка заключается не столько в красоте стиля, которым они обладают, сколько в интересе, который проявляют к свидетельствам способных людей, видевших великие события. Луис де Авила ценен еще и тем, что он выражает гордость и амбиции испанских последователей императора, которые действительно мечтали о том, что они помогают созданию всемирной империи. Другим писателем того же направления, жившим в то время, когда удача Испании достигла своего апогея и начала меняться, был дон Бернардино де Мендоса, самый типичный испанец своего времени. Он был солдатом школы герцога Альвы, выдающимся кавалерийским офицером, был послом в Англии за несколько лет до Армады и во Франции во время этого великого исторического события. Он умер в преклонном возрасте, слепой и “в религии”, прожив полную жизнь воинственного благочестивого испанца, умевшего обращаться и с мечом, и с пером. Он написал комментарии о войне в Нидерландах между 1566 и 1577 годами, а также трактат о теории и практике войны. Комментарии были опубликованы в 1592 году. Трактат появился в 1577 году. Великая тема войн в Низинах несколько более позднего периода—1588-1599— также рассматривалась другим испанцем того же склада, что и дон Бернардино. Это был Дон Карлос Колома, маркиз Эспинар, который также был солдатом, дипломатом (он прибыл с посольством в Англию во времена правления Якова I.) и литератором. Помимо своих "Guerras de los Países Bajos", он сделал перевод Тацита.

#### *Ранние историки Индии.*

Современниками этих и менее известных авторов комментариев является длинный ряд авторов, которых испанцы обычно относят к ранним историкам Индии.[48] У конкистадоров было сильно желание записать то, что они видели и выстрадали, и из их имен можно было бы составить длинный список. Здесь можно упомянуть только самые известные. Никогда не было рассказано более удивительной истории о кораблекрушении и страданиях дикарей, чем в "Науфрагиос" Альвара Нуньеса Кабеса де Вака. Он потерпел крушение во Флориде и десять лет, с 1527 по 1537 год, скитался среди местных племен. Требовалась сила выносливости, чуть ли не превышающая человеческую, чтобы вынести все, что он выстрадал; но он дожил до губернаторства в Рио-де-ла-Плата, о котором он также оставил отчет. Гораздо более веселой и более известной книгой является отчет о завоевании Мексики, написанный Берналем Диасом дель Кастильо, одним из сподвижников Кортеса, который пережил почти всех своих братьев по оружию и умер в преклонном возрасте в Гватемале, в поместье, которое он завоевал своим мечом. Его подлинная история была спровоцирована более ранним повествованием Гомары и была написана, чтобы оправдать честь, причитающуюся ему и его товарищам-авантюристам, которой, по его мнению, был неоправданно пожертвован официальный историк Кортеса. Берналь Диас - испанский монах, но более грубый и средневековый, чем неподражаемый гасконец. Франсиско де Херес, Огюстен де Сарате и Педро Съеса де Леон (труд последнего был полностью опубликован только в наше время) составляют перуанскую половину этого замечательного поколения завоевателей.

## Общие историки Индии.

Рядом с ними, настоящими очевидцами событий, следует поставить общих историков Индии. Первым, кто опубликовал свой труд полностью, был Франсиско Лопес де Гомара. Он родился в 1510 году, слишком поздно, чтобы участвовать в завоевании, и на самом деле был литератором, который действительно путешествовал, но только по Италии. Тот несчастный случай, что он был секретарем Кортеса, когда тот в последний раз вернулся в Испанию, вероятно, повлиял на учебу Гомары. Его обвинили в том, что он ничего не знал о многих частях своего предмета, кроме того, что рассказал ему Кортес, и в том, что он исказил правду в интересах своего покровителя. Но Гомара писал хорошо, и огромный интерес современников к этой теме придал его "Истории Индии" и "Хронике Новой Испании", которые являются панегириком Кортесу, большую популярность. Впервые они появились в 1552, 1553 и 1554 годах. Человеком постарше и гораздо большим авторитетом был Гонсало Фернандес де Овьедо-и-Вальдес (1478-1557), чья Общая и естественная история Индии была частично опубликована в 1535 году, еще до Гомары. Но автор держал свою работу в руках до самой смерти и, по-видимому, внес исправления и дополнения в последнюю. [49] Овьедо находился в Вест-Индии на официальных должностях в течение сорока лет, начиная с 1513 года, и, следовательно, был современником великих завоеваний, хотя и не участвовал в них. Он словоохотливый писатель, не обладающий большой силой ума, гораздо больше летописец, чем историк. [*Gómara, Oviedo, Las Casas, Herrera, the Inca Garcilaso.*] Есть два общих историка Индии, ценность которых сильно отличается от ценности Овьедо. Первый - епископ Чьяпы, заслуженно знаменитый Бартоломе де лас Касас (1474? -1566), который снабдил критиков своих соотечественников (большинство из которых впоследствии показали, что им нужна была только возможность, чтобы сравнять преступления) оружием в своем знаменитом Очень кратком отчете о разорении Индии. Эта книга, впервые напечатанная в 1542 году, была переиздана вместе с другими трактатами, написанными с благородной целью защиты несчастных индейцев от угнетения в 1552 году, и стала известна всей Европе в переводах. Всеобщая история Индии, которую он написал в преклонном возрасте, оставалась ненапечатанной до тех пор, пока не была включена в Сборник неотредактированных документов по истории Испании, опубликованный правительством Испании. [50] Лас Касас был человеком определенного склада, не знакомым нам. Его ненависть к жестокости была столь же яростной и искренней. В своем совершенно неподдельном ужасе перед бесчинствами своих соотечественников, чего нельзя отрицать, он иногда преувеличивал, а иногда был несправедлив. Возможно, его стиль неизбежно был эмоциональным, но тот факт, что у него были принципы, страсть и повод отстаивать их, придает его книге заметное превосходство над преимущественно хроникальными работами Гомары и Овьедо. Антонио де Эррера (1549-1625) был совсем другим человеком, официальным историком — он был историографом Индии, — который служил королю в качестве литературного защитника и был снабжен хорошей информацией. Его "Всеобщая история деяний кастильцев на островах и материковой части Мирового океана" была опубликована в 1601-1615 годах в Мадриде. Составляя эту великую книгу, самую ценную часть своей работы, Эррера также занимался составлением Общей истории мира во времена господства нашего короля Филиппа II и других трактатов, которые, по сути, являются заявлениями от имени правительства и занимают в исторической литературе что-то вроде места для годовых сводок в старом Ежегодном реестре. Стиль Эрреры был деловым, но его никогда нельзя было читать ради удовольствия от чтения. К числу этих писателей можно отнести инку Гарсиласо де ла Вега (1540-1616), привлекательную и довольно трогательную фигуру. Его отец был одним из *конкистадоров*, а мать принадлежала к священной

расе инков. Сын почти одинаково гордился своей родословной с обеих сторон. Инка Гарсиласо, как его всегда называют, занимался некоторыми другими литературными работами, в том числе переводом некогда знаменитых Диалогов о любви Леона Хебрео, отзвука флорентийских платоников, написанных на итальянском языке изгнанным испанским евреем Иудой Абарбанелем, но больше всего он известен по Комментариям к Перу. В этом труде, опубликованном в двух частях в 1609 и 1617 годах, он сумел примирить подлинное христианское рвение и столь же подлинную кастильскую гордость за свое происхождение с нежной памятью о народе своей матери. Гарсиласо, хотя и слаб и болтлив, трогателен, и его комментарии стали великим кладом самых поэтичных легенд, рассказываемых об инках.<sup>[51]</sup>

Хотя писателей, которые записали то, что они видели, и других, которые записали только то, что произошло в их время или недалеко от него, нельзя полностью классифицировать вместе, все же у названных выше авторов есть определенные общие качества. Из упомянутых здесь почти все писали прямолинейно, по-мужски, без особого напряжения и с явным желанием сказать правду. В них мало того самонадеянного высокомерия, которое стало ассоциироваться с характером испанца. Здесь нет недостатка в гордости, которая была, действительно, вполне оправдана историями, которые им пришлось рассказать, но мало тщеславия, столь распространенного во времена упадка Испании.

*Мендоса, Монкада и Мело.*

Рассказ о восстании мориско, написанный доном Диего де Мендосой, обеспечивает связь между серией только что названных историй и историями, которые полностью принадлежат науке и литературе. Сюжет был современен автору, и члены его семьи принимали активное участие в событиях; но у дна Диего были литературные амбиции, которые слишком заметны. Очевидно, что его намерением было тщательно скопировать латинские образцы — главным образом Саллюстия, — и в одном отрывке он рабски следует рассказу Тацита об обнаружении остатков легионов Вара солдатами Германика. Но в Диего де Мендосе была внутренняя сила, которая спасла его от простого школьного упражнения, и хотя форма предложений слишком заимствована из латыни, словарный запас очень чистый кастильский. В одном месте он протестует против использования иностранного слова *centinela* для обозначения часового вместо староиспанского *atalaya* для обозначения дневной стражи и *escucha* (слушать) для обозначения ночной стражи. Экспедиция каталонцев и арагонцев против турок и греков Франсиско де Монкады, графа Осоны (1635), которую, по словам Гиббона, он прочел с удовольствием, пользуется большой репутацией среди испанцев. Это, безусловно, хорошо написанный отчет об экспедиции Свободных товарищей, которых возглавлял Роже де Флор, чтобы служить под началом Палеологов против турок, и которые, сделавшись невыносимыми для своих нанимателей, закончили тем, что изгнали герцогов Афинских из дома Бриенн из их герцогства, а затем передали его короне Арагона. Монкада был вице-королем и генералом, служившим с отличием, и очень образованным человеком с литературными вкусами; но его рассказ, который очень краток, в основном представляет собой хорошую кастильскую версию каталонской хроники Рамона Мунтанера, и, выражаясь словами, дорогими мистеру Халлему, был оценен по достоинству. Она появилась в 1623 году, за двенадцать лет до смерти автора, который в то время был вице-королем Ломбардии. Произведение того же масштаба, что и Монкада, получившее гораздо более высокую оценку, чем его достоинства, — это рассказ Франсиско Мануэля де Мело о восстании каталонцев против Филиппа IV в 1640 году. В ней рассказывается только о начале войны, и хотя автор, кажется, обещает продолжение, он так и

не пошел дальше. Книга была опубликована в 1645 году. У Мело была любопытная литературная история. Он был португальцем на испанской службе и родственником несчастного генерала, проигравшего битву при Рокруа. Он долго жил, много писал, и ему посчастливилось пережить гонгоризм. Но его История смут, отделения и войны в Каталонии была написана, когда он находился под дурным литературным влиянием. Не будучи в точности “гонгорическим”, он написан в натянутом, претенциозном, отрывистом стиле, который скрывает явную бедность мысли.

#### *Общая история.*

Великая школа испанских историков ведет свое происхождение от средневековых хроник. Со времен правления Альфонсо XI (1350-1369), прозванного Неумолимым, или “он из Рио-Саладо”, по месту битвы, в которой он отразил последнее значительное мавританское вторжение в Испанию, у королей Кастилии вошло в обычай назначать хрониста. С Флорианом де Окампо, который занимал этот пост при Карле V. Хронист стал “историографом”. Он не обязательно был ученым прошлого, но мог бы им стать, если бы захотел, и дух времени побуждал его принять новый облик. [Ocampo, Zurita, Morales.] Сам Окампо проявил мало способностей, хотя его намерения были благими; но его преемник, Амбросио де Моралес (1513-1581), был ученым в самом полном смысле этого слова. Это было его желание написать реальную историю Испании, основанную на хрониках и летописях. Но он получил свой пост в конце 1570 года, и его работа представляет собой фрагмент, заканчивающийся еще в 1037 году. Несомненно, на Моралеса оказал влияние пример его друга Херонимо де Зуриты, историографа арагонской короны. Единодушное мнение ученых признало за Зуритой право называться историком и даже честь быть первым из современных историков. Его отец был врачом Фердинанда католика, а сам он был одним из многочисленных секретарей Филиппа II. Зурита, родившийся в 1512 году и умерший в 1580 году, был назначен историографом Арагона по выбору кортесов в 1548 году. Для человека, мечтающего стать историком, это положение было завидным. Это давало ему независимость, право доступа ко всем записям; у него была прекрасная история для рассказа, и поскольку у него не было предшественников, ему не нужно было тратить время на чтение работ других. Зурита был достоин своего состояния. Его “Анналы короны Арагона вплоть до смерти Фердинанда Католика” в шести томах-фолиантах, опубликованные между 1562 и 1580 годами, сохранили свое место как научная и критическая работа.

#### *Мариана.*

Великое имя испанской исторической литературы - Хуан де Мариана,<sup>[52]</sup> иезуит, чье имя когда-то гремело по всей Европе из-за его защиты цареубийства в “Трактате о правлении”, написанном в пользу его ученика Филиппа III. Но этот и другие его трактаты были написаны на латыни и никогда не переводились им самим. Его место в испанской литературе обусловлено его историей. Мариана была самого скромного происхождения, потому что он был подкидышем. Он родился в Талавере в 1536 году и получил образование у иезуитов, в колледже которых на Сицилии он преподавал много лет; но его дальнейшая жизнь прошла в доме его ордена в Толедо. Его неприятности с начальством занимают не очень почетное место в истории иезуитов. Первой целью его великого труда было познакомить Европу с прошлым Испании, и он писал на латыни, универсальном языке науки. Двадцать из тридцати книг были опубликованы на этом языке в 1572 году. Но, в отличие от Бэкона, Мариана не верила, что изученный язык переживет современные языки. Его побудили сделать кастильскую версию его собственной

латыни, и при этом он воспользовался свободой, которую даже самый строгий критик допустит по отношению к переводчику его собственного произведения. Он расширял, исправлял и дополнял "Историю Кастилии", пока "История Кастилии", появившаяся в 1601 году, не стала почти новым трудом. Четыре издания, дополненные и исправленные, вышли до смерти автора в 1623 году.

Отвечая минутному критику, Мариана с дерзостью, которой, возможно, нет оправдания, заявил, что если бы он перестал проверять каждый незначительный факт, Испания вечно ждала бы своей истории. Это смелое признание его безразличия к десятинам с мяты и аниса в достаточной степени иллюстрирует дух, в котором он писал. Он не был ученым—историком в том смысле, в каком был Зурита — скрупулезным исследователем оригинальных записей, - но человеком большой образованности и высокого патриотического духа, который посвятил себя созданию литературного произведения, достойного прошлого своей страны. Недостатки истории очевидны, и один из них - всего лишь изменение моды. Он взял Ливия за образец и поэтому вкладывал длинные речи в уста своих персонажей. Это, однако, было простой литературной условностью, не предназначенной для того, чтобы кого-то обмануть, и вряд ли способной ввести в заблуждение самого не критичного читателя. Это был всего лишь вышедший из употребления способ изложения того, что современный историк привел бы в комментариях и иллюстрациях. То же самое следование Ливию привело его к включению в свою историю и представлению в качестве истории многого из того, что, как он знал, было легендой, просто потому, что это было живописно и знакомо. Этим недостаткам, которые с литературной точки зрения вообще не являются недостатками, следует противопоставить прекрасный стиль, совершенно не загрязненный обычными недостатками испанской прозы, огромную силу повествования, а затем то, что Мариана передал историю своей страны на протяжении всей античности и средневековья в возвышенном патриотическом духе, который, возможно, не интерпретирует и не объясняет древние институты, но дает нам ощущение, что мы видим энергичных людей с прекрасными качествами, борющихся за высокие цели.

#### *Декаданс.*

Падение Марианы перед любым из его современников или преемников велико. Цисма Инглаторры — "Английский раскол" Педро де Рибаденейры (1527-1611), пользуется репутацией хорошо написанного рассказа о великом движении, которым Английская церковь отстояла свою независимость от Римского престола, рассказанного с точки зрения испанского иезуита. Пруденсио де Сандовал, выдающийся церковник и один из историографов короны, продолжил общую историю Моралеса, а затем дополнил Мариану жизнеописанием Карла V. Оно примерно такой же длины, как и вся история иезуита. Сандовал показывает, как выглядело правление великого императора для образованного испанца конца шестнадцатого века, но в нем нет большой силы и достоинств стиля.<sup>[53]</sup>

Можно было бы добавить и другие имена — "Историю Молуккских островов" Бартоломе де Ардженсолы (1609), труд чистого литератора, писавшего в угоду своему покровителю, и "Историю готов" дипломата Сааведры-Фахардо, опубликованную в Мюнстере в 1649 году, — но от них мало толку в этом списке. Всем этим писателям посчастливилось писать до вторжения гонгоризма, за исключением Сааведры-Фахардо, который избежал его, прожив за границей. |*Солис.*| Антонио де Солису (1610-1686) выпала честь противостоять чуме. Если бы в наших пределах можно было сколько-нибудь подробно говорить о второсортных деятелях литературы,

Солис был бы интересной фигурой, на которой стоило бы остановиться подробнее. Он был опытным человеком, который проделал очень достойную работу и как поэт, и как драматург, но в школах других, более оригинальных писателей. В биографиях литераторов есть еще несколько печальных жизней. Несмотря на репутацию и успех, он всегда был беден. Хотя в последние годы своей жизни он занимал пост *мэра-крониста* Индии, он умер в крайней нищете, оставив “свою душу наследницей своего тела”, то есть отдав приказ продать свои немногочисленные пожитки, чтобы оплатить мессы. В условиях всеобщего банкротства Испании ему, вероятно, не выплачивали зарплату. Можно предположить, что скорее чувство долга, чем склонность к выполнению этой задачи, побудили его взяться за написание книги, которая всегда оставалась очень дорогой для испанцев. Это “Завоевание Мексики”, опубликованное с помощью друга в 1684 году.<sup>[54]</sup> Превосходство стиля было признано с самого начала и сохранило репутацию книги. И все же ему нужна грубая жизнь современных повествований и понимание или, по крайней мере, напряженные усилия понять туземную сторону, которую можно найти в мистере Прескотте. Каким бы плавным и красноречивым ни был Солис, он в то же время несколько нервозен. Возможно, наше знание того факта, что он стоял на самом пороге того времени, когда голос литературы в Испании должен был полностью замолчать, делает читателя предрасположенным обнаружить в нем какие-то признаки истощения. Он закрывает то время, когда испанцы писали для себя, и тоже писали хорошо.

#### *Разные писатели.*

Прежде чем завершить этот обзор великого периода кастильской литературы упоминанием, которое обязательно должно быть кратким, об одной группе писателей сугубо национального происхождения, следует сказать несколько слов о большом классе авторов разнообразных книг, относящихся к первой половине семнадцатого века. Пресса в те годы была активна. К сожалению, это был век странностей и экстравагантности. |*Грасиан и распространенность гонгоризма.*| Его доминирующей фигурой является Бальтазар Грасиан (1601-1658), которому восхищение сэра М. Гранта Даффа среди нас и причуда, если не цинизм Шопенгауэра среди немцев, принесли ограниченное возрождение популярности в наше время. Он был арагонским иезуитом, издававшим свои книги под именем своего брата Лоренцо. Грасиан небезынтересен как законченный пример всего того, что безвкусица и претенциозность могут сделать из человека с некоторыми, хотя и отнюдь не значительными, способностями совершенно бесполезного. Это была избранная им функция - быть критиком, пророком и популяризатором гонгоризма. Он написал трактат, в котором раскрыл весь секрет отвратительного искусства говорить обо всем как можно менее естественно и доходчиво.<sup>[55]</sup> Эта *Agudeza y Arte de Ingenios* — ‘Остроумие и искусство остроумцев’ — не была написана до тех пор, пока он не опубликовал книгу о Герое, чтобы показать, что он имел полное право говорить авторитетно. В остальном Грасиан был обильным писателем. Его “Критикон”, переведенный на английский под названием “Испанский критик” Полем Рико в 1681 году, примерно через тридцать лет после выхода, представляет собой аллегорию жизни, показанную приключениями потерпевшего кораблекрушение испанца и “естественного человека”, которого он находит на острове Святой Елены. Возможно, это помогло Свифту, показав ему, как не стоит писать “Путешествия Гулливера”. Работа, которая в последнее время была возрождена помешанным на Шопенгауэре, — это *Oráculo Manual y Arte de Prudencia* - ‘Ручной (или карманный) оракул’ “Оракул и искусство благоразумия”. Это сборник афоризмов. Мистер Морли перешел все границы добродушия, когда сказал, что Грасиан иногда изящно обращается к банальности. Как правило, его сентенции являются примерами всего того, чем максимы быть не должны —

длинными, неясными из-за стремления к эпиграмматической силе и по существу банальными, все они компактны. Вскоре мы обнаруживаем, что имеем дело с “галантерейщиком мелких товаров”, который пытается внушить нам, что он мудр, с помощью кратких, малопонятных манер и напущенной серьезности.

Грасиана стоит выделить не за его заслуги, а потому, что он так точно олицетворял в испанце нечто такое, что, странным образом смешанное с его настоящим юмором и здравым смыслом, придает ему склонность к театральности в худшем смысле этого слова. Когда Шекспир рисовал Дона Адриано де Армадо, фантастического испанца, он не случайно смеялся над иностранцем. И эта сторона людей никогда не была так заметна, как в середине семнадцатого века. Это распространялось повсюду, от серьезных трактатов по политике до учебника фехтования вопиющего дона Луиса де Нарваэса де Пачеко. Испания не нуждалась в способных мужчинах. Диего де Сааведра-Фахардо, автор "Истории готы" и любопытной книги с эмблемами под названием "Empresas Politicas", или "Идея политического христианского князя"; Вера-и-Фигероа, автор "Посла"; Суарес де Фигероа, автор разнообразных критических диалогов под названием "Эль Пасагеро"...Путешественник' — ни один из них не был незначительным человеком, но в них чувствовалось постоянное стремление к нравоучительной серьезности, стремление выглядеть мудрее жизни, попытка получить хлеб получше, чем можно испечь из пшеницы. Они помогли привить Европе старое представление о жестком нравоучительном испанце, который так странно непохож на настоящего мужчину. Но это было время застывшего придворного этикета династии Габсбургов и серьезных повелительных манер на публике, прикрывавших необычайное ослабление нравственности и беззастенчивый вкус к простым шалостям наедине. Эти писатели дали литературное выражение искусственной Испании семнадцатого века. Пикантности контраста добавляет тот факт, что в то время, когда Испания решительно и с открытыми глазами шла к гибели, накапливая вину за ошибку, упомянутые здесь политические авторы и другие были полны здравого смысла. Приведу один пример. Среди эмблем Сааведра-Фахардо есть эмблема, представляющая земной шар, поддерживаемый между кормами двух военных кораблей, с девизом “Его полис”. В своем Эссе испанский дипломат с большой силой излагает всю доктрину, столь знакомую в наши дни, как доктрина "морской мощи". И все же это было написано, печальный пример бесполезной мудрости, когда его страна уничтожала свой последний шанс содержать военно-морской флот, истекая кровью почти до смерти в войнах с Германией с целью оправдания притязаний дома Габсбургов.

Здесь можно упомянуть, немного отошедшее от времени, но вряд ли неуместное, поскольку трудно сказать, к какой категории его следует отнести, Viage Entretenido, или ‘Забавное путешествие’, Агустина де Роксаса или Рохаса. Он был очень занятым писателем-разночинцем, который вел странную бродячую жизнь солдата, бродячего актера и, в некотором смысле, *ликаро*. Viage Entretenido - единственная сохранившаяся часть его творчества. Это довольно бессвязная автобиография, разбавленная образцами *лоа*, которые он написал для своих коллег-актеров. Историческая ценность книги значительна, поскольку Рохас дает очень полный отчет о театральной жизни своего времени и является авторитетным специалистом по ранней истории испанской сцены. Литературные достоинства книги немалые, ибо, сознательно или бессознательно, он принимает и сохраняет тон истинной артистической богемы, странствующего *enfant sans souci*, для которого жизненные невзгоды, долгие странствия, голод,

нищета, лохмотья и приступы бешеного тяжелого труда терпимы, потому что они дают ему периоды безрассудной праздности и спасают его от того, что он особенно ненавидит, а именно от упорядоченного трудолюбия. Viage Entretenido послужил образцом для комикса Скаррона "Путешествие". Он появился, возможно, в 1603 году, но определенно в самом начале семнадцатого века.<sup>[56]</sup>

### *Мистики.*

Обзор испанской литературы великой эпохи не может закончиться более уместно, чем рассказом о писателях, которых по общему согласию называют мистиками. Этот термин вошел в обиход, и было бы педантизмом отвергать его. И все же он далек от точного применения. То, что, собственно говоря, называется мистицизмом, не свойственно испанцу и неизбежно было ненавистно инквизиции. Ход религиозной мысли, который безошибочно приводил к вере во "Внутренний свет", к презрению к догмам, к безразличию к иерархии и к предпочтению эмоционального благочестия морали поведения, не мог не вызывать подозрений у органа, существующего с целью поддержания авторитета Церкви. Один испанец, Мигель де Молинос, действительно показал себя настоящим мистиком и был отцом "квиетизма" конца семнадцатого века. Но Молинос жил в Италии, не обращался к своим соотечественникам и нашел своих последователей в основном во Франции. В Испании было несколько *алюмбрадос*, как называли их испанцы — "иллюминатов", — как и несколько протестантов; но они были исключениями и примерами простой личной эксцентричности. Инквизиция пользовалась искренней поддержкой нации в искоренении и того, и другого. Когда дело зашло слишком далеко и осудило то, что не вызывало неприязни у испанцев, как, например, когда "Guia de Pecadores" — "Руководство для грешников" — Луиса де Гранада была внесена в Индекс, инквизиция была вынуждена отменить свое решение. Но страна одобрила его попытки подавить учение, имевшее опасную тенденцию приводить к доктрине о том, что, когда душа верующего соединяется в экстатической преданности Богу, грехи плоти вообще не являются грехами. Здравый смысл испанца, который никогда не проявлялся так ярко, как в величайшем из его ортодоксальных мистиков Санта-Терезе, не оставлял у него никаких сомнений относительно истинного значения подобного учения. Суровое обращение с ним инквизиции вызвало его искреннее одобрение. *[Испанский мистицизм.]* Мистицизм испанцев целиком состоял в определенном платонизме или неоплатонизме, в доктрине, которая может быть достаточно хорошо изучена в "Гимне небесной любви" Спенсера. Это могло бы дойти до крайности квиетизма или антиномизма, но это было сдержано чувством необходимости активной добродетели, которое было сильно в испанце и было результатом учения Церкви о том, что нет спасения без дел.

Однако нас здесь интересует не доктрина мистиков, а их важность и литературное качество их произведений. Что касается их положения в стране и их влияния на все слои испанцев, то в этом не может быть никаких сомнений. Это проявлялось не только в почтении сурового Филиппа II к Санта—Терезе, но и в покорности его внука Филиппа IV - совсем другого и очень любящего удовольствия человека — Марии де Хесус де Агреда, женщине, намного уступавшей по интеллекту и силе характера реформатору кармелиток.<sup>[57]</sup> К их работе мы можем применить выражение, очень платоническое и старое, которое Диего де Эстелла использует для обозначения души в своих Очень Благочестивых Размышлениях о Любви к Богу. "Da vida", — говорит он, и "es la forma del cuerpo" - "Это дает жизнь и является формой тела".

"Ибо душа есть форма, а тело создает",

та же истина содержится в гимне Спенсера. Сильный религиозный дух испанцев придает их работе жизнь и является формой их тела. Все лучшее в этой стороне, если не сказать в основе, их характера вошло в “мистические” произведения. *[Влияние инквизиции на испанскую религиозную литературу.]* Испанец не был великим проповедником. Частично объяснение этого, на первый взгляд, довольно удивительного факта, без сомнения, можно найти в утверждении, что если бы инквизиция выслушивала каждое обвинение проповедника, никто бы не рискнул взойти на кафедру. Ибо, отрицая, что Святая Канцелярия воспринималась большинством испанцев как деспотичная, не может быть никаких сомнений в том, что ее иго было тяжелым на шее отдельных людей — даже самых ортодоксальных. Преследование Луиса де Гранада, который, как доминиканец и, следовательно, как член ордена, контролировавшего инквизицию, мог быть уверен в самом благоприятном обращении, является примером бдительности, проявляемой ко всем, кто хотя бы приближался к религиозным вопросам. Луис де Леон был приговорен к пяти годам тюремного заключения по обвинениям, выдвинутым завистливыми соперниками в Саламанке, и слишком благосклонно встречен ревнивыми доминиканцами, которые враждебно относились к нему как к августинцу.<sup>[58]</sup> Санта-Тереза была изолирована инквизицией в Севилье. Ее ученик Хуан де ла Крус, который помогал ей в реформировании кармелитов, был заключен в тюрьму на год и освобожден только благодаря неустрашимым усилиям святой и использованию королевской власти. Было опасно говорить, не особо подумав и неосмотрительно. Поэтому испанцы, которые могли бы дать своей стране то, что великая Каролина дивайн дала английской литературе, а Боссюэ - французской, предпочли ограничиться писательством, где они могли взвешивать каждое слово и подвергать свою работу пересмотру вышестоящих.

Основная масса испанских мистических, религиозных и аскетических писаний огромна. Безусловно, большая их часть пала жертвой самих испанцев. Они никогда не становились предметом исчерпывающего изучения ни одним ученым-аборигеном.<sup>[59]</sup>

#### *Malon de Chaide.*

Великими именами среди испанских мистиков золотого времени их литературы были Малон де Хайде, Хуан де Авила, Луис де Гранада, Луис де Леон, Санта-Тереза и Сан-Хуан де ла Крус — и из них только Санта-Тереза является живой силой. Трудно понять, какой смысл имело слово “мистик” для первого человека, применившего его к Педро Малону де Шайде (?1530-?). Он принадлежал к ордену Святого Августина и был мастером изящного, довольно елейного стиля. Произведение, по которому он известен в испанской литературе, - это Трактат об обращении Славной Марии Магдалины. Она была написана для молодой леди, решившей принять постриг, но опубликована была только много лет спустя. Малон де Шад был одним из тех, кто осуждал дурное влияние рыцарских книг; но его собственный стиль очень часто — по крайней мере, на наш современный вкус — больше подходит для романа, чем для книги о благочестии. Он писал стихи — и хорошо. Ее нужно читать, постоянно помня, что она была написана не для нас, а в то время, когда применение языка Песни Песней Соломона к богослужению было оправдано почти всеобщей верой в аллегорический характер поэмы. В этой практике, примеры которой у нас есть хорошо известные, Малон де Шайде никогда не доходил до крайности, достигнутой Хуаном де ла Крусом. *[Juan de Ávila.]* Достопочтенный мастер Хуан де Авила (1502-1569), известный как апостол Андалусии, человек старше Малона де Шайде, также был гораздо менее модным богословом. Самой известной из его многочисленных работ является Духовный трактат на стихи Ауди, филия - “Внимай, о дочь, и размышляй” и др. Сначала это было всего лишь

рекомендательное письмо, написанное для леди Санчи Каррильо, которая решила принять постриг, но Авила во многом дополнил его, и в окончательном виде это полное руководство для тех, кто хочет вести религиозную жизнь, будь то в монастыре или в веке. Возможно, это не та книга, которую следует рекомендовать тем, кто не может читать глазами испанского католика или, по крайней мере, обладать такими критическими способностями, которые позволят им понять и принять эту точку зрения. Стиль Хуана де Авилы, хотя и многословен в более слабых отрывках, временами отличается пылким красноречием и всегда имеет большую долю религиозного качества соборования.

#### *Luis de Granada.*

Луис де Гранада (1504-1588) и Луис де Леон (1527-1601) были современниками, более молодыми людьми, чем Хуан де Авила, и в некоторой степени его последователями. "Руководство для грешников" первой и "Совершенная касада" второй остаются более или менее популярными книгами о благочестии. По крайней мере, они переиздаются испанцами. Руководство для грешников было переведено и зачитывалось по всей Европе. Гранадская книга молитв и размышлений "Об основных тайнах нашей веры" была едва ли менее известна. У него были как качества, так и недостатки стиля его хозяина. |*Luis de Leon.*| Луис де Леон, вероятно, был величайшим из мистиков по внутренней силе интеллекта и учености, к тому же обладал гораздо более мужественным стилем, чем любой из них. Он также был человеком независимого бесстрашного характера, и, возможно, страх, с которым инквизиция относилась к нему, был в значительной степени вызван его критикой невежества духовенства и их паствы. Исследования и знаний боялись в то время, когда протестанты использовали их как инструменты против Церкви. "Совершенная касада" была написана для дамы, доньи Марии Варелы Осорио. Эти сценаристы, как мы увидим, много работали для женщин. В отличие от старых исповедниц, это был век режиссеров. Благочестивые люди, и особенно женщины, которые хотели вести религиозную жизнь и которых учили, что необходимо не только делать, но и верить в то, что правильно, стремились к постоянному руководству учителя, который должен быть одновременно ортодоксальным и образованным. Санта-Тереза очень настаивала на этом. Трактат представляет собой длинный комментарий к отрывку из Священного Писания, который каждому покажется подходящим для данной цели — последней главе Книги Притчей, начинающейся с десятого стиха. Но на аллегорическом значении настаивают больше, чем на простом смысле слов, а "Совершенная касада" - это трактат о доктрине. Луис де Леон написал много другого, в том числе изложение имен Христа и Книги Иова.

#### *Санта-Тереза.*

Величайшим именем среди испанских мистиков и одним из величайших во всей религиозной истории является имя Терезы де Сепеда-и-Ахумада, которая называла себя "в религии" Терезой де Хесус. Она родилась в знатной семье Авилы в Старой Кастилии в 1515 году и умерла в 1582 году. Нас здесь не касается непосредственно ее религиозная жизнь, ее реформа кармелиток или ее доктрина, которая действительно не была оригинальной. Вдохновляющим мотивом Санта-Терезы было ее желание спасти души еретиков-лютеран, но не проповедуя им, а реформировав таким образом свой собственный орден кармелитов, чтобы они вернулись к своей первоначальной чистоте и оказались эффективным инструментом для Церкви. Ее литературное творчество можно разделить на две части. Один из них содержит различные трактаты, которые она написала по приказу своих начальников, которые, вероятно, начали с

того, что хотели проверить ее ортодоксальность, а закончили тем, что почитали ее как богодухновенную. Кроме того, есть множество ее писем, написанных ее современникам всех рангов, от короля до монахинь из ее домов. В обоих письмах Санта-Терезы использовался один и тот же кастильский — язык, на котором говорили дворяне, пусть и неученые, но и не совсем необразованные, которые принадлежали к “почке Кастилии” и не были затронуты итальянским стилем двора. Ее собственный великий характер запечатлен в каждой строчке. Никто никогда не показывал менее эмоционального святого характера, “Блуждающего повсюду, капризного, мелодичного, слабого, в основном по воле благочестивой прихоти”! Ее письма, которые являются не только самой привлекательной частью ее творчества, но и самой ценной, показывают ее не только как великую святую, но и как великую леди с очень острым умом, тонким остроумием и безграничным здравым смыслом.

*Juan de la Cruz.*

Ученик и коллега Санта-Терезы по реформе кармелитов Хуан де ла Крус, фамилия которого была Йепес (1542-1591), небезосновательно названный Экстатическим Доктором, был подчеркнута святым ордена “певучих”. Его эмоциональный, если не сказать хлесткий стиль вызывал и продолжает вызывать восхищение у испанцев. Нам кажется, что никто так не нуждается в том, чтобы о нем судили в самом широком толковании текста: “Для чистых все чисто”. В Хуане де ла Кресе есть любовная теплота языка, приложение эротических образов к религии, что само по себе и независимо от того, что оправдывало это в то время, вызывает тошноту. Вполне достаточный пример можно найти в часто цитируемых стихах из его “Восхождения на гору Кармель”, которые начинаются словами “En una noche oscura”. И все же Хуан де ла Крус писал красноречиво, по-своему эмоционально, и его стихи прекрасны.

*Упадок писателей-мистиков.*

Это лишь очень немногие имена из числа испанских писателей-мистиков, моралистов и аскетов, но это была бы только очень полная история испанской религиозной литературы, в которой речь шла бы о Херонимо Грасиане (не путать с Бальтазаром), Хуане де Хесусе Марии или Эусебио Ньеремберге. По мере того как шел семнадцатый век, в испанской религиозной литературе становилось все меньше мысли и больше эмоций, в то время как эти эмоции все чаще проявлялись в любовных образах Хуана де ла Круса.<sup>[60]</sup>

---

## ГЛАВА VII. ПОЭЗИЯ ЕЛИЗАВЕТИНСКОЙ ЭПОХИ.

ОТПРАВНАЯ ТОЧКА-ИТАЛЬЯНСКОЕ ВЛИЯНИЕ—ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ РИФМЕ—ОПРАВДАНИЯ ЭТОМУ—ЕЕ НЕЗНАЧИТЕЛЬНЫЙ ЭФФЕКТ—ПОЭЗИЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ ПРАВЛЕНИЯ ЕЛИЗАВЕТЫ—СПЕНСЕР—ПОРЯДОК ЕГО ТВОРЧЕСТВА—ЕГО РАЗМЕР—ХАРАКТЕР ЕГО ПОЭЗИИ—СЭР П. СИДНИ—“АПОЛОГИЯ ПОЭЗИИ”—ЕГО СОНЕТЫ И ТЕКСТЫ ПЕСЕН—ВАТСОН—СОНЕТИСТЫ—ДРУГАЯ ЛИРИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ—СБОРНИКИ И ПЕСЕННИКИ—ИСТОРИЧЕСКИЕ

ПОЭМЫ—ФИТЦ—ДЖЕФФРИ И МАРКХЭМ—УОРНЕР—ДЭНИЕЛ ДРЕЙТОН—ПОЭТЫ—САТИРИКИ—  
ЛОДЖ—ХОЛЛ—МАРСТОН— ДОНН.

*Отправная точка.*

Долгое молчание и усилия двух поколений предшествовали возрождению английской поэзии, которое, как удобно, хотя, возможно, несколько произвольно, можно отнести к публикации "Календаря пастуха" в 1579 году. Выбор этого года в качестве фактической отправной точки произволен, потому что Спенсер уже был признан своими друзьями "новым поэтом", и его произведение было известно среди них в рукописи. Следовательно, она начала жить и оказывать влияние еще до того, как была дана миру. Но соглашение, согласно которому за отправную точку берется установленная дата печати, а не первый момент, когда разум поэта начал творить, полезно, и мы можем (всегда помня, что это соглашение) поставить 1579 год во главу истории великой елизаветинской поэзии.

*Итальянское влияние.*

У нас, как и у испанца, искра, которая должна была разрасти в такое большое пламя, была привезена из Италии. До Спенсера были Суррей и Уайатт, которые работали в итальянских метрах в царствование Генриха VIII, и их пример был предложен для подражания всем публикацией Сборника Тоттела в 1557 году. Были также лидеры Нового учения и классические образцы. Но сходство между историей поэзии в двух странах не идет дальше. Италия могла повлиять только на отдельных англичан. Между двумя странами не существовало такого сходства в языке, верованиях и характерах, которое позволило бы Италии оказывать на нас давление, как это было на Испании, по всей линии. Не было такой же близости, как и не было столь же тесных предыдущих отношений ученика к мастеру, уходящих корнями далеко в Средневековье. Итальянское влияние в Англии было скорее стимулом к независимым усилиям, чем просто образцом для подражания, как это было для испанца. |*Противодействие рифме.* Не было больше греческих и латинских моделей, хотя в данном случае была предпринята преднамеренная попытка подчинить английский стих древней просодии. Много насмешек было пролито тогда и льется с тех пор на тех, кто пытался писать английские стихи только по количеству. Причудливая прагматичная фигура друга Спенсера Габриэля Харви, который был самым заметным, хотя и не первым в школе, сама по себе была достаточной, чтобы придать этим усилиям определенную абсурдность. И стих, созданный в этой борьбе за невозможное, был вполне достоин причуд Харви. Оставляя в стороне "Энеиду" Стэнихерста, опубликованную в 1582 году, которая является наиболее громоздким примером неуместного использования труда, можно было бы подумать, что это должно было послужить достаточным предупреждением для тех, кто думал подогнать английский язык под чужеродные формы, когда они обнаружили писателя с настоящим интеллектом и природным хорошим вкусом Уэбба, автора "Дискурса английского поэта", удовлетворенно произносящего такие строки, как:

“Живые изгороди хотт-ду переливаются жалобным скрипом кузнечиков”.

Уэбб поступил хуже, поскольку, похоже, действительно верил, что улучшил Спенсера, которым восхищался и признавал нового поэта, когда перевернул начало песни в "Календаре пастуха" —

“Вы, изящные нимфы, что в этом благословенном ручье купаете свой брест”,

в это:—

“О вы, прекраснейшие нимфы, прибегающие к этому ручью

Для того, чтобы постоянно омыwać твои прелестные груди,

Покинь водяные приюты, хайтер, и приди ко мне

Теперь по моей просьбе.

Однако ошибка Уэбба была той, которую до сих пор разделяли и сам Спенсер, и Сидни, которые играли классическими метрами. *[Этому есть оправдания.]* И это не было совершенно абсурдным, а, напротив, естественным и даже неизбежным. Когда не было местных образцов, более новых, чем Чосер, которым можно было бы следовать, и когда великолепие классической литературы только что было полностью признано, не было ничего удивительного в том, что люди, искавшие поэтическую форму, были введены в заблуждение, думая, что они могут воспроизвести то, чем восхищаются, или должны были согласиться с Эшемом в том, что “следовать скорее готам в рифмовании, чем грекам в истинном стихосложении, значило даже есть желуди со свиньями, когда мы можем свободно есть хлеб среди людей”.

*Это мало влияет.*

Тогда эта мания, педантизм или какое другое дурное название этому можно дать, никогда не достигали достоинства причинения вреда. Ни одного англичанина, который мог бы сочинить хорошую рифму, никогда не удерживал от этого страх, что он станет готом и будет есть желуди со свиньями. Истинная вера поэтов елизаветинской эпохи была выражена в искусстве английской поэзии, которое традиция приписывает Джорджу Путтенхэму. Если у нас нет ног греков и латинян, которые мы “до сих пор никогда не собирались ставить (природа нашего языка и словосочетаний не позволяет этого), то вместо них у нас есть двадцать других любопытных моментов в этом мастерстве, больше, чем у них когда-либо было, из-за нашего ритма и настраиваемых созвучий, или симфонии, которых они никогда не замечали. Поэзия, следовательно, может быть искусством в нашем вульгарном понимании, и это очень методично и похвально”. Произведение английской поэзии было опубликовано в 1589 году. Дискурс Уэбба появился за три года до этого. Конфликт, каким бы он ни был, действительно был исчерпан, хотя превосходство “стихосложения” над рифмованием могло бы продолжаться обсуждаться как академический вопрос. Томас Кэмпбелл, который, как бы для того, чтобы показать несостоятельность своего собственного дела, был автором прекрасных рифмованных песен, мог бы говорить “о детской щекотливости рифмовки” в своем “Искусстве английской поэзии” в 1602 году и услышать ответ Дэниела в его защиту рифмы, но они обсуждали “вопрос школ”. Попытка свернуть английскую поэзию с ее естественного пути принадлежит к курьезам истории литературы.

*Поэзия первой половины правления Елизаветы Петровны.*

Поэзия настолько безраздельно доминировала в литературе времен правления Елизаветы, что мы можем оставить в стороне на время не только прозу, которая была полностью подчиненной, но и драму, какой бы поэтической она ни была. Не было великой драмы, пока поэты не смягчили и не сформировали язык. Пример, поданный Сурреем и Уайаттом, не оказал такого непосредственного влияния, какое оказали Боскан и Гарсиласо в Испании. Часть даже их собственных работ едва ли поднималась над уровнем болтовни, до которого опустились английские стихи. Те, кто ищет объяснение расцвету или бесплодию литературы где-либо еще,

кроме наличия или отсутствия гениальности в народе, могут объяснить это смутными временами, последовавшими за смертью Генриха VIII. Но возвращение мира и безопасности с восшествием на престол Елизаветы не принесло никаких изменений. Первые двадцать лет ее правления были такими же бесплодными, как беспокойные годы правления Эдуарда или Марии. На самом деле они были еще беднее, поскольку "Посвящение Саквилла в "Зеркало магистратов"" и "Жалоба Бекингема", которые были признаны лучшими стихами, написанными в Англии Чосером и Спенсером, хотя и не публиковались до восшествия на престол Елизаветы, были написаны до 1559 года — в царствование Марии. Между этим годом и публикацией "Календаря пастуха" (1579) голос поэзии в Англии не умолкал - по крайней мере, не голос тех, кто пытался писать стихи. Когда Веббе говорил, скорее подчеркнуто, чем уважительно, о "бесконечном множестве печатных брошюр", в основном "либо очень поэтичных, либо тяготеющих в некоторых отношениях (либо по содержанию, либо по форме) к поэзии", которыми "наводнена эта страна, набиты все магазины и обставлен каждый кабинет", он не совсем преувеличивал. Переводчики были очень заняты, и немало опубликованных оригинальных работ. Конечно, было много других, которые писали, но не публиковались. Но эти предшественники ни в коем случае не могли заслужить большей похвалы, чем та, которую сэр Джон Харингтон воздал одному из них, Джорджу Тербервиллю:

“Когда времена были еще грубы, твое перо старалось

Отполировать варварство более чистым стилем”.

Их неполноценность по сравнению с Сурреем, Уайаттом и Сэквиллом уменьшает их притязания даже на это.

Они были порабощены старым четырнадцатисложным метром, который мог быть напечатан в строках по восемь и шесть, а мог и не быть, но который, как бы он ни был устроен, имел фатальную тенденцию превращаться в движение лошадки-качалки. Мы постоянно встречаемся с такими рифмами:—

“Стих хоути, который написала Маро

заставил Рим сильно удивиться,

И мервейла нет, почему такой стиль

и вайтинс был таким,

Что все люди судили о Парнасе Плохо

сама раскололась в твоей,

И извлек один , который , казалось , упал

от Минервы Брейн”.

Эти стихи, взятые из Эпитафии Барнабе Гуге Томасу Файру, являются неплохими примерами того стиля, который, кажется, является естественным для англичан, но их способность переходить к болтовне очевидна. Они, кое-где снабженные примечаниями, которые

показывают, что, если бы автору посчастливилось быть молодым после, а не до "Календаря пастуха", он мог бы внести свой вклад в создание огромного собрания изысканных елизаветинских песен, составляющих основу стихотворений первой половины правления. Эти люди имеют право на собственную честь. Они грубо вспахивали землю. Джордж Тербервилль, родившийся около 1530 года и умерший около 1594 года; Джордж Гаскойн, даты рождения которого относятся к 1535 году или примерно к 1577 году; и Барнабе Гудж, родившийся в 1540 году, умерший в 1594 году, перепробовали многое; и если они больше ничего не делали, то помогали расширить знания среднего англичанина и практиковать язык своими переводами. Самым сильным из троих был Гаскойн, который, помимо своей попытки написать сатиру в стихах "Стальной стакан", был автором нескольких довольно случайных стихотворений, перевода "Gli Suppositi" Ариосто, рассказов Банделло и трагедии Еврипида, и который, можно сказать, начал писать критические эссе на английском языке с его краткой инструкции по построению английского стиха, опубликованной в качестве предисловия к "Стальному стакану".<sup>[61]</sup>

*Спенсер.*

Искренность, с которой лучшие умы Англии изучали поэзию и искали поэта, помогает объяснить мгновенное признание Спенсера. В этот момент "Таймс" потребовала этого человека, и он пришел. Эдмунд Спенсер родился в Лондоне, вероятно, в 1552 году, в ланкаширской ветви очень древнего и знаменитого дома. Его семья была бедной, и он получил образование в Пембрук-Холле, Кембридж, в качестве сизаря. Он оставался в Кембридже с 1569 по 1573 год, и считается, что затем он провел некоторое время на севере Англии со своей семьей, прежде чем приехать в Лондон искать счастья. Этого можно было добиться только одним способом — по милости друзей, которые могли бы обеспечить ему место. То, что Спенсер был полон решимости сделать поэзию главной целью своей жизни, несомненно; но он не мог жить этим в то время, когда ни один вид литературы, за исключением драмы, не приносил определенной платы, и даже драма давала лишь голодную заработную плату. Ему приходилось полагаться на готовность могущественных покровителей позаботиться о его обеспечении, потому что он был поэтом. У Спенсера не было друзей, которые могли бы оказаться полезными. В Кембридже он познакомился с Габриэлем Харви, который, как человек постарше, хороший ученый и, возможно, также как человек прагматичной уверенности в себе и неукротимого упорства, оказывал на него определенное ограниченное влияние. Харви представил Спенсера Лестеру и родственнику Лестера, сэру Филипу Сидни. Возможно, его несомненный пуританизм был отчасти перенят у столь же несомненного, хотя и совсем иного пуританизма фаворита королевы. Но Лестер мало что сделал, а может быть, и мог сделать, для своего клиента. "Календарь пастуха" был опубликован в 1579 году, через год или два после того, как Спенсер приехал в Лондон, но он не имел доли в "богатом гонораре, который поэты не хотят делить". Нет необходимости далеко ходить в поисках причин его разочарования. У Елизаветы было мало денег, и с ними было много общего, в то время как ее лорд-казначей Берли, который не питал любви к Лестеру, был человеком, способным встретить любого поэта на пенсии нелюбезным отношением Салли к Кейсобону: "От вас нет никакой пользы, сэр, и вы стоите королю столько же, сколько два капитана". В 1580 году Спенсер сопровождал лорда Грея в Ирландию, где предстояло отвоевать поместья из конфискованных земель. С того времени он был погружен в ужасную борьбу между анархией кельтской Ирландии и репрессиями против офицеров королевы, которые яростно боролись за порядок. Он получил земельный надел в графстве Корк, женился в 1594 году и достиг некоторого процветания. Ему была назначена небольшая, но явно

плохо оплачиваемая пенсия. Восстание 1598 года полностью разрушило его состояние. Его дом в Килколмане был сожжен обычным способом жестоких ирландских войн, и говорили, что вместе с ним погиб один из его детей. Спенсер бежал в Англию и умер 16 января 1599 года — “из-за нехватки хлеба”, по словам Бена Джонсона, и, несомненно, в большой бедности.

#### *Порядок его работы.*

Кажется несомненным, что он начал писать очень молодым, поскольку некоторые переводы из Петрарки и Иоахима дю Белле, которые впоследствии были перепечатаны без изменений или изменены только рифмой в его признанных произведениях, появились в "Театре сладострастных мирян" Джона Ван Нудта в 1569 году. Однако прошло десять лет, прежде чем он опубликовал "Календарь пастуха", а затем такой же период, прежде чем он подготовился к выпуску первых трех книг "Королевы фей", которые были зарегистрированы в Канцелярском магазине в последний день 1589 года и появились следующей весной. В следующем году — 1591 — появились второстепенные поэмы под названием "Жалобы" ("Руины времени", "Слезы муз", "Комариха Вергилия", "Сказка матушки Хабберд", "Руины Рима", "Муиопотмос" и "Видения"). Обращение к читателю предвещает появление других стихотворений, которые были утрачены; и можно отметить, что то же самое произошло с Календарем пастуха. За ним последовала "Дафнаида". В 1596 году с небольшим интервалом были опубликованы "Аморетти", "Эпиталамия", "Вернись домой снова" Колина Клуа, четвертая, пятая и шестая книги "Королевы фей", "Гимны" и "Проталамия". Больше в его жизни ничего не должно было появиться. Часть седьмой книги "Королевы фейри" и прозаический трактат, дающий очень яркий, очень правдивый и очень ужасный "Взгляд на нынешнее состояние Ирландии", были напечатаны после его смерти. Трактат не выходил в течение тридцати лет, когда он был опубликован сэром Дж. Уэром. Фрагменты были включены в новое издание "Королевы фей" в 1611 году.

Немногие великие поэты были так мало обязаны предшественникам, как Спенсер. Перед ним был Чосер и почти в его время Саквилл, который с оригинальной силой написал строфу Чосера. Были также итальянцы, которых он хорошо знал, их немногочисленные английские последователи и французские поэты Плеяды. В своем "Пастушьем календаре" Спенсер подражал итальянским копиям классических эклог и переводил с французского. Ни он, ни кто-либо другой не мог жить без влияния своего времени. Ноты Возрождения отчетливо слышны в его творчестве — его любовь к красоте, стремление к радости и меланхолия, которые были естественны для людей, чьи идеалы были недостижимы в очень суровом мире, который никогда не был тяжелее, чем среди разрушения веры, жестокого столкновения противоборствующих сил и раскрепощения неистовых страстей шестнадцатого века. Но могло быть все это, и не было бы Спенсера. [*Его метр.*] Он велик благодаря тому, что было полностью его собственностью, как по форме, так и по духу. Календарь пастуха можно назвать работой его руки подмастерья, выполненной, когда он еще не достиг полного контроля над своими собственными обширными силами. И все же она не настолько уступает безупречным стихам его последних лет, насколько выше уровня его непосредственных предшественников в царствование Елизаветы. Доля подражания, которая в ней есть, самая слабая. То, что он ни от кого не унаследовал, было новой мелодией, которую он привнес в английскую поэзию. Именно благодаря своему собственному гению он усовершенствовал форму, в которой эта мелодия нашла свое полное выражение. Спенсеровская строфа не фигурирует в "Календаре пастуха"; но она была сконструирована и использовалась в более ранних песнях "Королевы фей", по крайней мере, сразу после завершения предыдущего произведения. Конечно, больше нет необходимости утверждать, что

эта форма не была заимствована у итальянцев. "*Оттава рима*" и сонет, возможно, и должны были помочь Спенсеру с указаниями, но не более того. Если бы он был подражателем, он поступил бы так, как поступали испанцы, — он взял бы уже готовую форму и рабски придерживался бы ее. Но он сделал совсем другое. Он построил строфу, которая для английского языка то же самое, что *ottava rima* для итальянского. Разница между преемником и простым последователем как раз в том, что в то время как второй из всех сил старается воспроизвести букву, первый придает духу новую форму. Отношение Спенсера к итальянцам таково, что он нес факел великой поэзии, но зажег его из английского дерева и нес в меру своих возможностей. Его сонет едва ли менее независим, чем его строфа, и все разговоры о приверженности какому-либо образцу становятся поистине праздными, когда мы думаем о мелодии Гимнов, Эпиталамии и Проталамии.

#### *Характер его поэзии.*

Суть, которую эта форма явила миру, не может быть выражена в нашей скудной прозе. Это могло быть выражено только его собственными совершенными стихами. Саму доктрину можно определить без особых трудностей, поскольку у Спенсера есть сильная и не только нескрываемая, но и твердо признанная дидактическая цель. В его намерения не входило быть "праздным певцом пустого дня". Он соглашался со своим другом сэром Филипом Сидни, что поэт "намеревается склонить разум от порока к добродетели". Поэт в их вероучении был провидцем, и Спенсер стремился выполнить свою высокую функцию, проповедуя платонизм, который пытается проследить любовь к добродетели и любовь к красоте до того божественного происхождения, где они едины, и воспевая пуританство, которое является поэтическим выражением врожденной убежденности англичанина в том, что религия, которая не интерпретируется в поведении, является пустым лицемерием. Но вся эта дидактическая сторона Спенсера - это та сторона, которая не обязательно была поэтической. Поскольку Гимны просто излагают платонистскую доктрину, они не превосходят последних страниц "Придворного" Кастильоне. Поскольку "Королева фей" является аллегорией, она не более последовательна, остроумна или идеально приспособлена к своей цели, чем "Путешествие пилигрима". Но поверх всего, что могло быть адекватно выражено в прозе, Спенсер наложил чары, которые перенесли это в царство фантазии — в тот золотой мир поэта, который сэр Филип Сидни противопоставлял "медной" земле природы. Совсем незначительного изменения в формулировке одного отрывка "Апологии Поэтри" достаточно, чтобы сделать его применимым к королеве фей: "Природа никогда не украшала землю таким богатым убранством, как это сделал "этот поэт", ни приятными реками, плодоносящими деревьями, благоухающими цветами; ни чем-либо другим, что могло бы сделать слишком любимую землю более прекрасной". Именно к этому слову в конечном итоге приводит попытка оценить Спенсера. С помощью магии своей мелодии и силы воображения, которое могло превратить все из прозы в поэзию, он создал прекрасный мир поэзии из реальной земли. Когда он использовал уродство, насколько мог, это делалось с целью подчеркнуть красоту по контрасту.

Как поэт Королевы фей, Спенсер стоит особняком в свое время. Он связан со своими современниками этим сонетом. Эта форма, введенная в английскую литературу Сурреем и Уайаттом, была мало и плохо культивирована более скучным поколением, следовавшим за ними. Но с возрождением поэтического гения Англии к середине правления королевы это, естественно, привлекало людей, которые искали более богатые и искусные формы стиха. Более того, она способствовала выражению чувств, и этого самого по себе было достаточно, чтобы

сделать ее популярной среди лирического поколения. По этой причине сонетное творчество елизаветинцев стало предметом многочисленных комментариев, которые не носят характера литературной критики. К нему относились как к форме исповеди и завуалированной автобиографии. Различные соображения — не последнее из которых — ограниченность пространства — делают невозможным подробное обсуждение этого вопроса здесь. Более того, там, где внешние свидетельства ничего не значат, а внутренние свидетельства подвержены различным интерпретациям, что всегда имеет место, комментарии о внутреннем значении сонетов всегда должны быть в большей или меньшей степени догадками. Отталкиваться от произвольных посылок с уверенностью, что не придешь ни к какому определенному выводу, следует считать пустой тратой времени. Возможно, Сидни решил официально заявить, что он слишком поздно узнал о своей любви к Пенелопе Деверо и что тогда у него мелькнула мысль о супружеской измене. Шекспир, возможно, создал поэзию из своей дружбы и своей любви. Если это так, то страсти, которые сделали их настолько хозяевами самих себя, что они смогли создать эти художественные формы стихосложения, не могли быть очень захватывающими. Законченные сонеты не приходят к людям ни во сне, ни в тоске. Что мы точно знаем о Спенсере, Сиднее, Шекспире и других, так это то, что они вели активную жизнь в мире и что они были художниками. Природа художника такова, что он стремится придать форму страсти или действию, которые он может представить в терминах своего искусства, будь то поэт, художник или актер. Именно потому, что у него есть конструктивное воображение и сила самовыражения, он придает правдивость своей работе. Гения, который смог придать реальность печали Констанции, мужественности Бастарда, ревности Отелло, большому количеству мужчин, женщин и страстей, чем можно было бы назвать на этой странице, было вполне достаточно, чтобы придать ту же реальность замыслу Сонетов. То же самое можно сказать и о других елизаветинцах, каждый на своем месте в иерархии. С литературной точки зрения также не имеет значения, как будет разрешен спор. Поэзия ценна не потому, что она рассказывает нам, что тот или другой умерший поэт как человек переживал общие надежды и разочарования человечества, а потому, что она фиксирует то, что все люди могут чувствовать, в формах бессмертной красоты.

*Сэр П. Сидни.*

Этот сонет был широко распространен в литературном обществе, собравшемся вокруг сэра Филипа Сидни примерно в 1580 году. Его высокое происхождение — он был сыном сэра Генри Сидни, лорда-президента Уэльса и лорда-наместника в Ирландии, и племянником зловещего фаворита Елизаветы, графа Лестера, — тот факт, что он был покровителем многих литераторов своего времени, его дружелюбный личный характер и героические обстоятельства его гибели в перестрелке при попытке помешать испанскому конвою войти в осажденный город Зутфен в 1586 году, в совокупности сделали сэра Филипа Сидни очень яркой фигурой. Вполне возможно, что он более заметен, чем его внутренняя сила сделала бы его без даров судьбы. И все же, должно быть, было большое личное очарование в человеке, который смог внушить Фулку Гревиллу благоговейную любовь к сэру Филипу Сиднею, в то время как его "Апология Поэтри", "Аркадия", сонеты, собранные под названием "Астрофель" и "Стелла", а также другие его стихотворения остаются доказательством того, что, где бы он ни родился, он оставил бы свой след в то время.

Апология поэзии.

"Аркадию" можно пока оставить в стороне, но "Апологию поэзии", хотя и написанную в прозе, нельзя отделить от его поэзии, не разделяя родственные друг другу вещи. В какой-то степени это наш английский эквивалент "Защиты и иллюстрации к французскому языку" Иоахима дю Белле, манифеста новой школы поэтов. Обстоятельства, при которых эти две книги были написаны, сильно различаются. Плеяда, со свойственной французам любовью к большому и мелкому *порядку*, разработала план завоевания и упорядоченного раздела поэтического мира. Сэр Филип Сидни был спровоцирован на написание своего небольшого трактата очень глупым трактатом, напечатанным в 1579 году и названным "Школа злоупотреблений", работой некоего Стивена Госсона (1535-1624), неудачливого драматурга, который выполнял заказы и дожил до глубокой старости в качестве священника пуританских взглядов. "Школа злоупотреблений", которая была нелепо посвящена сэру Филипу Сидни без его согласия и, возможно, потому, что он был племянником главного защитника пуритан, сама по себе незначительна, за исключением того, что она содержит утверждение узкого пуританского взгляда на то, что вся современная поэзия порочна, а театр - обитель всякого разврата. Это стоит назвать сейчас главным образом потому, что Сидни оказал ему честь, дав на это ответ. "Апология поэзии" ни в коем случае не является *Ars Poetica*. Сидни не занимается формальной частью поэзии. Он отвечает тем, кто принижает ее, решительным утверждением, что это самая благородная из всех вещей. Взгляды и дух елизаветинского времени нигде не показаны так ясно, как в "Апологии". То, что Сидни впал в грубую ересь, верно. Он сказал, что поэзия не зависит от размера. Но это не было ошибкой, способной ввести в заблуждение ни его самого, ни других. Против нее следует противопоставить его концепцию поэзии как благородного выражения того, что само по себе прекрасно, созданного для высокой цели. Возможно, в этом нет особого руководства; но Апологию следует рассматривать не как руководство, а как вызов грядущей английской поэзии, лирической, эпической и драматической — заявление о том, что это должно было быть нечто большее, чем остроумные упражнения в метрах, что это должно было быть выражение в красивой форме страсти и мысли, фантазии и воображения. Если английские поэты того поколения равнялись на Сиднея, то не только по причинам, указанным выше, но и потому, что он рано и достойно обратился к врагу у ворот. Стиль Апологии полон одушевления и искренности писателя. В нем есть колорит и мелодия, неизвестные совершенно трезвому английскому языку его предшественника Эшэма или его современника Путтенхэма, и он свободен от тщеславия его собственной Аркадии.

Сидни сам был одним из первых, кто уловил высокую ноту великой елизаветинской поэзии.

Ни одна часть его работ не была напечатана за всю его жизнь. "Аркадия" была подготовлена к публикации сразу после его смерти в 1586 году, но появилась только в 1590 году, да и то сначала в пиратском издании. Более точная версия появилась в 1593 году. [*Его сонеты и тексты песен.*] Сонеты и другие лирические произведения, собранные под названием "Астрофель и Стелла", были напечатаны в 1591 году, а "Апология поэзии" - в 1595 году. Его метрическая версия Псалмов оставалась в рукописи до 1823 года, в то время как некоторые фрагменты его стихов были восстановлены доктором Гросартом лишь недавно.<sup>[62]</sup> Но дата печати была сравнительно неважна в то время, когда произведение поэта не только могло быть, но и вообще было известно в рукописи читающему миру задолго до его публикации. Сидни был известен при жизни как поэт и прозаик, и его случай - лишь один из многих. Следовательно, мы можем справедливо считать, что его влияние проявилось с того дня, когда его сонеты были распространены среди его друзей, что, должно быть, было еще в 1580 году, если не раньше. Те, к кому они приходили, должно быть, сразу понимали, что день, когда Гаскойн, Тербервилль, Гур

или трудолюбивый порядочный стихоплет марки Черчвард олицетворяли английскую поэзию, миновал. Не все сонеты находятся на одном и том же высоком уровне. Эпитет “тощий”, который Хэзлитт применил к Сиднею, нельзя справедливо использовать ни к одному из них; но сонет, начинающийся словами “Феб был судьей между Юпитером, Марсом и Любовью”, или другой, в первой строке которого: “Я на коне, и любовь на мне, старается”, или третий: “О грамматические правила, О, теперь проявляются твои добродетели”, не в равной степени безопасны против другого эпитета “холодный”. Они, по крайней мере, в большей степени отмечены натужным и хладнокровным самомнением, чем страстью или фантазией. Тем не менее, даже у них есть достижение формы, которое было новым, а в других отнюдь не редко проявляются более высокие качества. Первая в общепринятом порядке — “Любящий в истине и истинно выражающий в стихах свою любовь” - с ее звонкой последней строкой: “Фул, - сказала мне моя Муза, - загляни в свое сердце и напиши”, и последняя: “Оставь меня, о Любовь, которая простирается лишь в прах”, чрезвычайно возвышенны и страстны; и были, в том смысле, в каком использовалось это слово, “дерзкими”, то есть беспрецедентными — в английской поэзии того поколения. К ним было бы легко добавить множество других. “Какими медленными шагами, о Луна”; “С этим днем мой конь, моя рука, мое копье” - вот лишь два из них; в то время как сонет “Добрый брат Филипп” - жемчужина веселья, перекрывающего страсть. Сидни не ограничился так называемой законной формой из двух четверостиший и двух терцетов, но попробовал поэкспериментировать. Он максимально расширил термин “сонет”, применив его к двенадцати александрийским строкам и героическому двестишю. Сидни подал пример не только в сонете. Песни Астрофела и Стеллы открывают великую лирику елизаветинской эпохи, в которой нет ничего, что могло бы превзойти по парящей мелодии “Сомневаюсь, что ты тот, к кому обращены эти ноты моей музыки”. Стих, которым изобилуют Аркадия и метрическая версия Псалмов, не достигает уровня Астрофеля и Стеллы. И все же это кажется неполноценным, только если судить по его собственной лучшей работе и лучшему, что должно было последовать. Мы можем сомневаться, претендует ли Сидни на место в активной жизни елизаветинского времени, отведенное ему любовью Фулка Гревилла и традицией, но не может быть никаких сомнений в том, что он стоит рядом со Спенсером как один из новичков непревзойденной поэтической литературы ее правления.

*Ватсон.*

В основном по историческим соображениям следует упомянуть его современника Томаса Уотсона (1557-1592). Уотсон был занятым автором стихов и переводчиком, чье заявление о том, что его сейчас помнят, основывается на том, что он работал над сонетом рядом с сэром Филиппом Сидни и независимо от него. То, что он называл сонетом, представляло собой набор из трех строф по шесть строк, каждая из которых была законченной сама по себе.<sup>[63]</sup> На этом независимость Watson заканчивается. Его сонеты являются откровенным подражанием итальянским или французским оригиналам, когда они не являются переводами. Но его главный труд “Гекатомпатия, или Страстный век любви”, имеет несомненную ценность как свидетельство. Она является звеном в цепи истории литературы, а затем дает то, что можно назвать беглым взглядом на мастерскую создателя сонетных циклов. Уотсон откровенно признается в “Письме к дружелюбному читателю”, что его страдания от любовных мук, о которых повествуют его сонеты, “всего лишь предполагаемые”. Его менее простодушные последователи оставляют нам гадать об этом относительно них. Но в дополнение к этому существует *критический аппарат*, который во всем, кроме объема, имеет очень близкое сходство с педантичными комментариями, добавленными его поклонниками к ранним

изданиям испанца Гонгоры. Каждый сонет представлен, объяснен, снабжен комментариями, описана страсть, которую он призван выразить, и нам показывают механизм на каждом этапе. Одно из этих вступлений содержит то, что на самом деле ни в коем случае не является плохой критикой всего корпуса сонетов. “Эта Страсть”, № xli., “основана на несколько утомительном или слишком вычурном продолжении той риторической фигуры, которая у греков называется *παλιλλογί α* или *ἀναδί πλωσις*, у латинян *Reduplicatio*”. Эти сонеты несколько утомительны, чересчур вычурны и полны повторений; но они демонстрируют возросшее механическое мастерство наших стихотворцев и представляют исторический интерес. Когда возникает соблазн сделать автобиографию из циклов других сонетеров, хорошо бы вспомнить признание Уотсона, а также то, что иметь даму в качестве святой ваших литературных преданий было “обычной формой” еще во времена трубадуров. Его более поздняя работа, “Слезы фантазии”, находится в обычных кваторзейнах.

#### *Составители сонетов.*

Популярность “Астрофеля” и “Стеллы” (в первый год их издания — 1591-м), а также поданный ими пример помогают объяснить обильное издание циклов сонетов в последующие несколько лет. Следующий список, который не претендует на звание исчерпывающего, сборников, опубликованных до 1595 года, покажет богатство елизаветинской литературы в этой форме: “Партенофил” и “Партеноф” Барнабе Барнса (который обязан своим существованием случайности, сохранившей единственный экземпляр в Чатсуорте, перепечатанный доктором Гросартом), “Лиция” Джайлза Флетчера и “Филлис” Томаса Лоджа, были опубликованы до конца 1593 года. В 1594 году появились “Селия Уильяма Перси”, “Диана Констебля”, “Делия Дэниела” и “Идея Дрейтона”. К ним можно добавить названия “Ависы” Уиллоуби, которая, однако, не состоит из сонетов, и анонимной “Зеферии”. “Аморетти” Спенсера, или любовные сонеты, по дате публикации относятся к 1595 году. Три других сборника — “Фидесса Гриффина”, “Диэлла” Линча (тридцать восемь сонетов, предваряющих любовную поэму Диего и Женевры) и “Хлорис” У. Смита - относятся к 1596 году. Сонет тоже был написан другими людьми, которые не создавали циклов. Каждый читатель “Королевы Фейри” знает великолепное “Мне показалось, что я увидел могилу, где лежала Лаура” сэра У. Рэли и его менее законно построенное продолжение “Похвала скупым умам”, которое было адресовано не столько шедевру Спенсера, сколько тщеславию королевы Елизаветы. За долгие годы безмолвия поэтический гений английской расы накапливался, и требовалось лишь прикосновение, чтобы высвободить его. Даже среди названных здесь поэтов, которые в остальном не известны, была какая-то доля изначальной силы. Оставляя в стороне Спенсера, который возвышается над всеми, лучшая лирическая сила была у Лоджа, а самое единообразное достижение - у Дэниела. Шекспиру предстояло создать величайший из английских сонетов, но форма, которую он предпочитал — три рифмованных четверостишия и двустишие, — была отшлифована Дэниелом и стала преобладающим английским типом.<sup>[64]</sup>

#### *Другая лирическая поэзия.*

Хотя елизаветинская эпоха была велика во всех формах чистой литературы, за исключением романтической прозы и сатиры, и не была полностью лишена даже их, все же она была более обильной, более единообразно превосходной в лирике, чем в любой другой. Сэр Вальтер Скотт говорил о ветре поэзии, который дул в течение всего этого замечательного поколения. Он думал о драме; но это общее вдохновение, придающее величие деятельности того времени,

прослеживается более широко и с меньшей примесью слабости в его песнях, чем в любом другом из его разнообразных действий. Но само это расширение лирических способностей и количество певцов не просто затрудняют, но и делают невозможным полное рассмотрение предмета в рамках нашего пространства. О сонетистах мы можем говорить с некоторым приближением к полноте, поскольку поле их деятельности, хотя и велико, не безгранично. Но более свободные формы лирики распространились по всей жизни и литературе Англии. Рейли, который был солдатом, политиком, первооткрывателем, колонистом, историком, политическим писателем и химиком-любителем, был также более чем выдающимся поэтом-лириком. Такими же были миссионер-иезуит Саутвелл и придворный граф Оксфорд. Некоторые из самых красивых текстов на этом языке были написаны памфлетистами, прозаиками и драматургами. Композитор написал свои собственные песни, и некоторые из них являются одними из лучших, в то время как многие лишь немногим ниже этого уровня. Время было настолько проникнуто поэтическим огнем, что в его песенниках можно найти жемчужины стихосложения, автора которых невозможно установить.

### *Сборники и песенники.*

Общее богатство лирической поэзии того времени можно лучше оценить, изучив ее разнообразные сборники, будь то чистая поэзия или стихи, написанные под музыку, чем список имен писателей, которые, возможно, заслуживают особого упоминания. Если отбросить сборник Тоттела как относящийся к более раннему времени, хотя он неоднократно переиздавался при Елизавете, и "Зеркало магистратов", стоящее особняком, то в царствование королевы было создано множество коллекций второстепенных произведений. "Рай изящных изобретений", 1576; "Великолепная галерея галантных изобретений", 1578; "Горсть приятных удовольствий", 1584; "Гнездо феникса", 1593; "Английский Геликон", 1600; "Поэтическая рапсодия", 1602; "Английский Парнас", 1600; и Бельведер, или Сад муз, в том же году - вот названия некоторых из них. К ним следует добавить список сборников песен, собранных или написанных Бердом, Йонгом, Кэмпбином, Доулендом, Морли, Элисон, Уилбай и другими.<sup>[65]</sup> Некоторые из стихотворений в этих сборниках всегда были известны, но в них есть многие, которые полностью канули в безвестность. Наверное, было очень мало читателей, для которых коллекция мистера Буллена, составленная из книг, которые в большинстве эпох полны простой безвкусицы, не стала откровением. Дело в том, что он представляет собой не исключительное произведение того времени, а обычную постановку, которую мы можем почти назвать коммерческой, или уголок поэтов, и, будучи таким, он поддерживает такой необычайно высокий уровень вдохновения и мелодичности. Это не просто вопрос той рабочей ловкости, которой великий поэт, как полушутливо, но не без правды сказал Скотт Муру, может научить восприимчивое поколение. Сам Спенсер никогда бы никого не научил создавать такое подлинно лирическое произведение, как "С удовольствием изменил бы я эту ноту", которое мистер Буллен цитирует из первой части "Арии" капитана Хьюма. Это, как и многое другое, только менее хорошее, не было бы написано без Спенсера и Сидни; но одно дело - находиться под влиянием великих моделей, и совсем другое - просто повторять их.

### *Исторические поэмы.*

Любовь к стихам привела в Англии, как и в Испании, к созданию немалой части того, что почти неизбежно является незаконнорожденным, — исторической поэмы. Пытаясь сделать в поэзии

то, что можно было бы адекватно сделать в прозе, авторы "Истории гражданской войны" или "Войн баронов" обрекли себя на то, что они часто бывают скучными, или пытались избежать скучности, смешивая чисто романтические эпизоды с тем, что якобы отражает реальные факты. Романтика излишня для тех, кто читает ради истории, а история утомительна для тех, кто читает ради романтики. Наши собственные исторические поэмы обычно в большей степени подвержены опасности скучности, потому что авторы, в отличие от испанцев, как правило, не выбирали великие события своего времени или предыдущего поколения, память о которых была еще свежа. Они вернулись в прошлое, о котором могли знать только по книгам. Это не причинило бы вреда, если бы они использовали свои авторитеты только для того, чтобы найти "местный колорит" для своего романа. Но они этого не сделали. Они стремились к малейшей исторической точности и тем самым обрекали себя на создание учебных произведений в неподходящей форме. Несомненно, плохая критика осуждает любую форму литературы за то, что она сама по себе, а не кто-то другой. И все же мы могли бы пожертвовать даже Полиолбионом для "Марианы елизаветинской эпохи", которой Дрейтон, чья проза была превосходной, а ученость - великолепной, вполне мог бы стать, и при этом оставил бы себе свободу писать свои сонеты, свою "Нимфидию" и свою "Балладу об Азенкуре".

*Фитц-Джеффри и Маркхэм.*

Любопытное литературное невезение, преследовавшее достижения англичан на море, хорошо иллюстрируется неистовой, но в то же время бурной и яркой поэмой Чарльза Фиц-Джеффри "Сэр Фрэнсис Дрейк", восхваляющей его достойную жизнь и оплакивающей его трагическую смерть. Это семистрочная строфа, от которой Дрейтон, впервые попробовав ее, отказался как от слишком мягкой для темы Войны своих баронов. Фиц-Джеффри окутывает внушительную фигуру сэра Фрэнсиса облаками гипербол и ужасно злоупотребляет фигурой, названной "латиноамериканцами Reduplicatio". Мы видим великого корсара лишь мельком, сквозь очень дымное пламя мелодичной риторики Фиц-Джеффри. "Самая достопочтенная трагедия сэра Ричарда Гринвилла" Джерваса Маркхэма в восьмистрочной строфе, очень плавной и мифологичной, имеет почти тот же недостаток. Автор, основавший свое стихотворение на памфлете Рэли, описывающем последнюю битву "Реванша", пытается "победить скаркроу тандерболт".

*Уорнер.*

Среди авторов исторических поэм выделяются три имени— Уильям Уорнер, потому что он был одновременно предшественником других и связующим звеном между поэзией ранних и поздних елизаветинцев; Дэниел - за определенную мягкую, но серьезную мудрость; Дрейтон - за его мужественную силу и внутреннюю поэтическую мощь. Уорнер, родившийся около 1567 года и, несомненно, умерший в марте 1609 года (в год публикации сонетов Шекспира), состоял в каких-то неопределенных отношениях в качестве клиента или слуги Кэри, лордов Хансдонов. Его историческая поэма "Англия Альбиона" частично была написана до 1586 года, когда она была запрещена по какой-то неизвестной причине приказом Звездной палаты.<sup>[66]</sup> Если эта дата верна, то явно скучный отчет о поражении Армады и самый недружелюбный пассаж о казни королевы Марии, должно быть, были добавлены позже. Уорнер написал сборник прозаических рассказов под названием "Сириккс", как он говорит, "с одобрением". Но его притязания на то, чтобы его помнили, основаны на его альбионской "Англии", длинной поэме в старинном семифутовом или четырнадцатисложном стихотворении, посвященном истории, и, в

частности, легендам истории Англии. Его хорошо зарекомендовавшая себя репутация “хорошего, честного, простого писателя” полностью заслужена. Уорнер, действительно, заходит так далеко в простоте, что в самом поэтическом отрывке своей книги — эпизоде с Кураном и Арджентиллем, в котором есть подлинная простая поэзия, — он говорит нам, что герой “стер чушь со своей бороды”. Начиная с сотворения мира, он возвращается к своему собственному времени, с постоянными отступлениями к романтическим эпизодам собственного взросления и классическим или библейским сказаниям. Ему не всегда удается избежать тенденции своего метра переходить на бег трусдой, но в основном он быстро передвигается галопом, используя очень изрядную долю энергичных линий. Его прощание с королевой Марией стоит процитировать и как пример его стихотворения, и как довольно привлекательную смесь милосердия и неумолимости: —

“Затем своим прекрасным слугам она передала добрую росу,  
И часто целовал ее распятие перед плахой, которую она вытащила,  
И бесстрашный, словно радуясь возможности покраситься, покрасился в папизм тру.  
Какие и другие ее ошибки (которая вообще когда-либо ошибалась)  
Мы обращаемся к судье милосердия и справедливости.  
Если когда-либо такой заговорщик в этом не раскаивался,  
Если когда-нибудь душа папы римского ругалась так, что море на Небеса отправляла,  
Если когда-либо кто-то из плохо прожитых действительно был папистом, склонным к  
Богослужению,  
Тогда она счастлива. Но так это или нет, для нас это счастье,  
Что от столь опасного врага мы избавились таким образом”.

Его умеренный объем (довольно набитый читатель может начать и закончить его за довольно долгий вечер), его пренебрежение к простым историческим фактам и некоторая детская непосредственность делают Уорнера более читабельным, чем гораздо лучших поэтов. Хотя Уорнер придерживался “четырнадцатилетнего” в лице Спенсера и Сидни, их пример настолько подействовал на него, что он вообще возвысил свой стих над простыми движениями лошади-качалки, которые являются его особым проклятием.

### *Дэниел.*

Сэмюэл Дэниел, сын учителя музыки, родился недалеко от Тонтон в 1562 году и получил образование в Магдален-Холле, Оксфорд. Он начал с перевода Импрезы Паулюса Йовиуса, и его первыми самостоятельными работами были уже упомянутые сонеты к Делии. Вполне возможно, что он уехал за границу в качестве слуги посла Елизаветы Петровны во Францию лорда Стаффорда и что он посетил Италию до 1590 года. Хотя Дэниэль написал две трагедии — “Клеопатра” и “Филота”, — они были написаны по классической модели, которую наша сцена никогда не терпела, и поэтому он не мог жить литературой, поскольку тогда платил только театр.

Ему было необходимо искать поддержки на службе у богатых людей. Он нашел это благодаря покровительству семьи Пемброук, а впоследствии был наставником дочери знаменитого мореплавателя графа Камберленда. В последние годы жизни он состоял на службе у королевы Анны, жены Якова I. В качестве "инспектора детских праздников королевы" и в качестве грума или "чрезвычайного джентльмена личных покоев ее величества". В конце концов он, по-видимому, добился независимости, поскольку умер на собственной ферме близ Бекингтона в 1619 году.

Несмотря на перерывы в занятиях, на которые он немало жаловался, Дэниел был объемным писателем. Он был автором в прозе популярной в свое время истории Англии вплоть до правления Эдуарда III и превосходной защиты Инея в ответ на запоздалую просьбу Кэмпiona о "чистом стихосложении". Но Дэниел занимает достойное место в английской литературе именно как поэт, хотя и с некоторым ограничением, несколько грубо сформулированным его более сильным современником Дрейтоном, который сказал, что "его манера лучше подходит для прозы". Это было бы очень несправедливое суждение, если бы оно было применено ко всей его работе без каких-либо оговорок. "Жалоба Розамонды", его первое значительное стихотворение, опубликованное в 1592 году, ни по форме, ни по содержанию не подходит лучше для прозы. Это очень поэтичный пересказ легенды о любовнице Генриха II в любимой семистрочной строфе. Его нравоучительные послания в стихах избегают порока простого морализаторства благодаря возвышенности чувств, которая достаточно органично сочетается с поэтической формой. И все же в Дэниеле нет "возвышенных, дерзких и страстных" ноток елизаветинцев, и суровый приговор Дрейтону может быть применен практически без ограничений к Гражданским войнам. Притязания Дэниела на честь были так же хорошо изложены им самим в нескольких вступительных стихах к изданию его стихотворений в 1607 году, как и любым из многих хороших ценителей литературы, которые хвалили его:

"Я знаю, что меня будут читать среди остальных

До тех пор, пока мужчины говорят по-английски, и до тех пор,

Поскольку стих и добродетель будут востребованы,

Или благодать принадлежит честному трудолюбию".

Милость к честному трудолюбию кажется поэту всего лишь смиренной мольбой. Мы можем перефразировать это с большим достоинством и не меньшей правдивостью, сказав, что Дэниел был самым опытным и добросовестным художником стихов, обладавшим подлинной, но мягкой поэтической натурой. Забота, с которой он пересматривал свою работу, свидетельствует о его совести как рабочего, а тот факт, что его изменения обычно были к лучшему, является доказательством его суждений. Главным образом из-за красоты его английского языка его всегда будут читать среди остальных. Если в нем нет великолепия величайшей елизаветинской поэзии, то и оно не попадает в "русло царя Камбиза", в ревущую ярость, которая давала выход буйной энергии того времени. Саути назвал Дэниела ближайшим английским эквивалентом Камоэнса на том основании, что главное очарование обоих заключается в ровной чистоте их языка. Само по себе это вряд ли является достаточной компенсацией за несомненную скучность его "Гражданских войн", в которых рассказывается, по сути, унылая история войн Алой и Белой Розы вплоть до женитьбы Эдуарда IV.[\[67\]](#)

Возможно, отчасти именно его неприязнь к богемным привычкам своих братьев-литераторов сделала жизнь Майкла Дрейтона такой неясной. Он был уроженцем Уорикшира, respectable происхождения, но настолько бедным, что своим образованием был обязан доброте покровителей. Датой его рождения был 1563 год, а умер он в 1631 году, задолго до правления Карла I. Если верить записям Драммонда из Хоторндена, одно время между Джонсоном и Дрейтоном существовал вооруженный нейтралитет; но Джонсон написал несколько весьма хвalebных стихов о Полиолбионе, и нам не нужно слишком полагаться на случайные замечания, которые он бросал в разговоре, когда не знал, что его слова должны быть записаны. Известно также, что Дрейтону покровительствовал принц Генри, который за свою короткую жизнь был другом многих влиятельных людей, от Роли до кораблестроителя Финеаса Петта. Необоснованная легенда утверждает, что он был участником кутежа, который, как говорят, привел к смерти Шекспира.

### *Дрейтон.*

Дрейтон<sup>[68]</sup> был более сильным человеком, чем Дэниел, и от него исходило больше доброты. Ни один писатель того времени не был более объемным. Сонеты, к которым он, кажется, был несколько равнодушен, составляют очень малую часть его творчества. Когда бы он ни начинал писать (говорят, что его любовь к литературе проявилась еще в детстве), он не публиковался рано. Его первое стихотворение — "Церковная гармония" появилось в 1591 году. Она была запрещена цензурой, которой тогда руководил архиепископ Уитгифт, но переиздана под другим названием "Небесная гармония духовных песен и святых гимнов" в 1610 году. В 1593 году он опубликовал девять эклог под названием "Идея" — название, данное также сонетам, напечатанным в 1594 году. Следует отметить, что знаменитый сонет, начинающийся словами "Поскольку помощи нет, давай поцелуемся и расстанемся", который так превосходит другие и так похож на Шекспировский, был впервые включен в издание 1619 года. Дрейтон, как и Дэниел, имел привычку пересматривать свои работы. Нередко он включал свои более ранние стихи в более поздние с большими изменениями. В 1596 году появилось неловкое название "Мортимериадос" в семистрочной строфе, переработанной и переизданной в "Оттава рима" в 1603 году под названием "Войны баронов". Между этими двумя появились Героические Послания в 1597 году. В 1604 году Дрейтон предпринял крайне неудачную попытку завоевать расположение Якова I. лестью он также опубликовал сатирическую поэму "Сова и его Моисей" в книге "Карта его чудес". К 1605 году относится сборник коротких стихотворений, включая самые известные из его второстепенных стихотворений, за исключением всемирно известного сонета "великолепная баллада об Азенкуре". Последующие годы были потрачены на составление его обширного Полиолбиона, девятнадцать книг которого появились в 1613 году и который был завершен в 1622 году. В промежутке между этими датами он выпустил издание своих стихотворений в 1619 году. В 1627 году он вернулся к битве при Азенкуре и написал одноименную поэму вместе с "Нимфидией" и "Страданиями королевы Маргариты". В самом конце своей жизни, в 1630 году, он опубликовал "Элизиум веселых и грациозных муз". Он писал также для сцены, к которой у него не было естественной склонности, эпизодически и второстепенно.

Этот список, который не является исчерпывающим, покажет, что сорок лет известной деятельности Дрейтона были заполнены на удивление хорошо. И качество этого огромного объема работы было не менее замечательным, чем количество. Можно сразу согласиться, не слишком соглашаясь с критикой восемнадцатого века, которая говорила о его "ползучем

повествовании”, что большая часть его поэзии кажется скучной другим читателям, а не тем, кто находит скучной все, кроме последнего остроумного рассказа или газетного скандала. Читатель, который может без усилий усвоить битву при Азенкуре (не Балладу), Страдания королевы Маргариты и Войны баронов, может быть вооружен против более трудоемких форм изучения. Дрейтон действительно поддался искушению занудства, когда выбрал в качестве сюжета Войну баронов времен правления Эдуарда II, а также не решил сделать “волчицу Франции” своей героиней и пустить историю по ветру. Но даже в них никогда нельзя забывать о сильном поэтическом даровании писателя. Самое длинное из всех его стихотворений — “Полиолабион”, или “Хорографическое описание всех участков, рек, гор, лесов и других частей Великобритании”, которое можно охарактеризовать как поэтический путеводитель по его родной стране, — не скучно, хотя и не может быть названо захватывающим. Дрейтон, возможно, допустил ошибку, когда решил записать ее длинной строкой из двенадцати слогов, а не своей любимой восьмистрочной строфой, которая, по словам его предисловия к “Войнам баронов”, “четко передает время до самого основания столбца, который представляет собой двуступенчатую конструкцию, и завершается лишь с полным удовлетворением для слуха за столь долгое задержание”. Тем не менее, он овладел своим громоздким стихом, и через некоторое время, когда ухо читателя настроилось на мелодию, его поначалу довольно странная смесь топографии, легенды и энергичных романтических вспышек покатила величественным чередом. Доказательством истинной силы Дрейтона является то, что его самое тонкое произведение — “Волшебная поэзия Нимфидии и Нимфаллов, или Элизимуа муз” — относится к более поздним годам его жизни. Он становился милым по мере того, как смягчался.

### *Поэты-сатирики.*

Столь богатое новыми формами литературы елизаветинское время вряд ли могло не породить сатирика. В данном случае также использовались итальянские и, вряд ли нужно добавлять, классические модели, и им последовали. Сатирическая литература существовала всегда, и это неизбежно, поскольку, как только люди вообще начинали записывать наблюдения, они видели, что в мире много порока и глупости, и из этого опыта проистекает вся сатира. Сатирический дух изобилует в прозаической памфлетной литературе того времени. Благодаря этому и помощи латинских моделей, которые поставляли готовые формы, поэтических сатириков вели за руку вперед. Как класс и в той мере, в какой они были сатириками, они были наименее интересной группой писателей своего времени. Крайне необходимо ограничить эту оценку их сатирами, ибо все четверо, которые могут быть упомянуты здесь, по той или иной причине являются выдающимися людьми или даже больше. Лодж, никогда не достигавший оригинальности или силы первого порядка, был успешным писателем во многих областях. Марстон заслуженно занимает высокое место в нашей драматической литературе. Холл, хотя эта часть его жизни выходит за рамки данной книги, был богословом и полемистом Марка в последние годы своей жизни. Донн, который, однако, принадлежит в основном к более позднему времени, является одной из самых загадочных и обсуждаемых, попеременно одной из самых привлекательных и отталкивающих фигур в английской литературе.

Если хвастовство Холла в Прологе к его Сатирам ...

“Я первый авантюрист, следуйте за мной по списку,

И стать вторым английским сатириком”,

это следует воспринимать всерьез, надо полагать, он претендовал на честь быть ведущим. Если это так, то следует также предположить, что он не знал "Стальное стекло Гаскойна", бесспорную, хотя и бессвязную и неэффективную сатиру, относящуюся к первой половине правления королевы. |Лоджия. | Он, конечно, проигнорировал более раннее заявление Лоджа, чья иллюстрация к "Момусу" появилась в 1595 году, за два года до первых шести книг "Виргидемиарума" Холла. Но, возможно, он написал задолго до того, как напечатал, и в любом случае оригинальность недостаточно велика, чтобы за нее стоило бороться, поскольку оба были последователями латинских оригиналов; хотя представляется более чем вероятным, что Марстон и Донн примерно в одно и то же время повернули свои мысли в одном направлении. На самом деле, Поэтическая сатира должна была возникнуть настолько неизбежно, что многие люди вполне могли начать ее вместе, совершенно независимо друг от друга. Сатира Лоджа, по общему признанию, является лишь отголоском Горация.

*Зал.*

Этого нельзя сказать о Сатирах Джозефа Холла. Холл, который в своей очень интересной краткой автобиографии говорит, что родился 1 января 1574 года (что, если следовать старому официальному календарю, означает 1575 год) и получил образование в пуританском колледже Эммануэля в Кембридже, дожил до получения епископства Эксетер, сыграл заметную роль в первые дни Долгого парламента, был переведен в Норвич на закате судьбы короля Карла и был изгнан пуританами из своего дворца. Он умер в Хейгеме в 1656 году. Следовательно, его сатиры появились, когда ему было самое большее двадцать три. Несмотря на некоторую юношескую возвышенность моральных устоев и некоторую дерзость, они демонстрируют несомненную зрелость формы, гораздо более достойную тогда, чем это было бы сейчас, когда на английском языке так много всего, что можно скопировать. В "Послесловии к читателю", напечатанном вместе с первым выпуском *Virgidemiarum* (педантичное название заимствовано из *Virgidea*, "собрание розг"), он заявляет о том, что, несомненно, было литературной верой сатириков того времени: "Не каждому по вкусу истинная естественная сатира, которая сама по себе, помимо природы и врожденной горечи и едкости деталей, отличается тщеславием и резким стилем, и поэтому не может не быть неприятной как для неискушенного, так и для чересчур музыкального слуха". другими словами, грубая форма и намеренное нарушение мелодии были присущи сатире. Марстон и Донн действовали в соответствии с этим правилом. Но Холл в своих стихах не отличается чрезмерным тщеславием или резким стилем. Его двустихия текут достаточно легко, неся с собой пронизательные, но не очень важные замечания о противоречиях грешников. Мы вполне можем поверить, что, когда Поупу показали их в конце жизни, он пожалел, что не увидел их раньше, и что первую сатиру шестой книги он назвал "оптимальной сатирой". Чувство превосходства Холла по отношению к грешному миру довольно комично в молодом джентльмене, который знал о нем не больше, чем в стенах "чистого Эммануэля". Его худшим недостатком была привычка фыркать в адрес современных поэтов, чью поэтическую застужку он был недостоин расстегнуть. Он обрушивается на сонетистов и их "*Blowesses*" (*то есть*, *Blowsibellas*) в манере, впоследствии усовершенствованной Свифтом с его несравненной жестокостью.<sup>[69]</sup>

*Марстон.*

Первый сборник сатир Марстона был напечатан под вымышленным именем У. Кинсайдерс в 1598 году вместе со стихотворением под названием "Образ Пигмалиона". В следующем году последовала вторая серия сатир, и обе носят одинаковое название — "Бич злодейства". Не было такого злодейства, к которому Марстон мог бы лучше применить бич, чем сальная смазливость Образа Пигмалиона. Он предпочитал ругать своих современников в стихах, читать которые так же приятно, как есть древесный уголь, и читать лекции о воображаемом мире, состоящем из пороков, которые он позаимствовал из вторых рук из латинских книг, в стиле, который вызывает образ древнего Пистолета, распарывающего свое сердце проклятиями.

---

## ГЛАВА VIII. РАННИЕ ДРАМАТУРГИ.

ПЕРВЫЕ ПЬЕСЫ—СОПРОТИВЛЕНИЕ ВЛИЯНИЮ КЛАССИКИ—ПРЕИМУЩЕСТВА ЭТОГО—И ОГРАНИЧЕНИЯ—ДРАМАТУРГИЧЕСКОЕ КАЧЕСТВО—КЛАССИЧЕСКАЯ, ИСПАНСКАЯ И ФРАНЦУЗСКАЯ ДРАМА—ЕДИНСТВО В АНГЛИЙСКИХ ПЬЕСАХ—"РАЛЬФ РОЙСТЕР ДОЙСТЕР"—"ИГЛА ГАММЕРА ГУРТОНА"—"ГОРБОДУК"—ФОРМИРОВАНИЕ ТЕАТРА—ЛИЛИ—ГРИН—ПИЛ—КИД—МАРЛОУ—ХАРАКТЕР ЭТИХ ПИСАТЕЛЕЙ—ШЕКСПИР—ДОГАДКИ О ЕГО ЖИЗНИ—ПОРЯДОК ЕГО ТВОРЧЕСТВА—ОЦЕНКИ ШЕКСПИРА—РАЗДЕЛЫ ЕГО ТВОРЧЕСТВА—СТИХИ—ДРАМЫ—РЕАЛЬНОСТЬ ПЕРСОНАЖИ ШЕКСПИРА.

### *Первые пьесы.*

Три пьесы стоят на пороге елизаветинской драмы — "Ральф Ройстер Дойстер", "Игла Гаммера Гуртона" и "Горбодук, или Феррекс и Поррекс". Ни одно из этих трех не указывает на то направление, по которому суждено было пойти этой драматической литературе. Игла Гаммера Гуртона - это энергичный фарс о низкой жизни, заимствованный если и из чего-либо, то из средневековой комедии в том виде, в каком она процветала во Франции. Ральф Ройстер Дойстер, как и подобает школьному учителю, полон воспоминаний о латинской комедии. Горбодук - это открытая имитация трагедии Сенеки.

### *Устойчивость к классическому влиянию.*

Когда учитывается огромный и естественный авторитет классических образцов — когда мы вспоминаем, сколько писателей для сцены, не только здесь, но и везде, где театр питался, были университетскими умниками, — когда принимается во внимание вкус того времени к морализаторству, скорее следует удивляться тому, что этот образец оказался настолько непривлекательным, насколько это было на самом деле. Преобладание французской драматургии семнадцатого века не должно приводить нас к переоценке редкости независимости, необходимой для отказа от классической модели во времена Возрождения. Корнель и Расин действительно установили "правильную" форму трагедии, в значительной степени построенную на классических принципах. Но это было частью общей и далеко не непростительной реакции на порядок, меру и сдержанность в литературе. В эпоху Возрождения влияние классической драмы ограничивалось созданием ложного рассвета французской

трагедии. Италия не достигла значительных успехов в драматургии. Классика, как великая греческая, так и малолатинская, была представлена Испании в переводах и учеными критиками, но была отвергнута. Низа Ластимоса Херонимо Бермудеса, в ранних пьесах которой кое-где прослеживаются пробные попытки, - это все, что осталось от учения переводчиков и ученых людей. Среди нас у Горбодука было мало непосредственных последователей, и когда Дэниел в самом начале семнадцатого века попытался добиться успеха там, где Саквилл потерпел неудачу, он писал для литературного кружка графини Пембрук и ни для кого другого. Между ними есть перевод Кида "Корнелии" Гарнье или около того, и это все.

### *Преимущества этого.*

За это у нас, несомненно, есть основания быть благодарными, как и у испанцев. У обеих наций хватило духу быть самими собой на своей сцене, а это уже кое-что; и тогда у нас был более свободный Шекспир, более спонтанный Поступь, чем была бы возможна, если бы в двух странах были приняты три единства и полное отделение трагедии от комедии. И все же мы можем быть благодарны с большей умеренностью, чем обычно проявляем. Не следует считать само собой разумеющимся, что выбор лежал между свободой и условностями. Скорее, это было между одним соглашением и другим. Испанская сцена не отличается нетрадиционностью. Она отличается от французской — вот и все. Наша установила свои собственные правила, менее точные, чем испанская или классическая, но от этого не менее реальные. “*Tanto se pierde por carta de mas, como por carta de menos,*” says the Spanish proverb. Слишком большая карта - это такая же потеря, как и слишком маленькая; и соглашение, которое гласит “Вы должны”, не менее тираническое, чем соглашение, которое гласит “Вы не должны”. |*И ограничения.*| Драма, которая не допускает смешения комедии с трагедией, несомненно, ограничена и обречена не давать полной картины жизни. Но драма, которая вынуждена вставлять комические сцены, в равной степени обязана. Клоун, играющий роль портера в “Макбете”, не обязательно более уместен, чем убийство короля в “Укрощении строптивой”. Утверждение о том, что вы вполне можете не смешивать свою комедию с трагедией, но никогда не должны допускать, чтобы ваша трагедия не была смягчена комическими сценами, является таким же произвольным правилом, как и любое другое. Несомненно, переход от напряженных эмоций трагедии к более легким чувствам естественен — и это достаточное художественное оправдание шуток Гамлета. Но это справедливое замечание не оправдывает введения в трагическое действие независимых комических сцен, которые не имеют необходимой связи с главными персонажами и действием.

История елизаветинской драмы - это история формирования английской драматической традиции. Вопросы заключаются в том, что это было и каковы были его достоинства. Эти вопросы не решаются ответом, что Шекспир был величайшим из драматургов. Что он был бы им в любом случае. Самое великое в нем — его всеобщее сочувствие ко всей природе и его безошибочная правда о жизни — было полностью личным. Он ни с кем этим не делился. Если елизаветинская драма - это Шекспир и круг людей, которых мы довольствуемся тем, что знаем исключительно по “красавицам”, а эти красавицы, опять же, являются лирической поэзией, а не драмой, тогда совершенно излишне вообще относиться к ней как к драматической литературе. Библия не принадлежит к какому-то классу, как и Шекспир в тех качествах, которые возвышают его над всеми остальными. Мы должны смотреть на него как на стоящего особняком; а что касается других, то если то, ради чего их стоит изучать, - это их лирическая поэзия, или их могучая реплика, или тот или иной оттенок подлинного пафоса, или тонкая интерпретация характера во вспышках, то нет необходимости рассматривать их как авторов

пьес. Если и существовала елизаветинская драматическая литература в каком-либо ином смысле, кроме этого, когда многие поэты писали для сцены и вкладывали благородную поэзию в механизм, по сути, не драматический, то ее следует изучать отдельно от того, что было чисто шекспировским. И сделать это совсем нетрудно. На своих предшественников он не мог оказать никакого влияния, и стоит только перевести взгляд с него на любого современника или преемника, чтобы увидеть, как мало у них общего с ним во всем, что не было простым языком и модой того времени.

#### *Драматическое качество.*

Я надеюсь, что не будет сочтено излишним попытаться определить, на что нам следует обращать внимание при оценке драматической литературы. Драйден, чьему примеру нельзя слишком внимательно следовать в критике, признает необходимость определения пьесы в начале своего Эссе о драматической поэзии. Лисидей, один из собеседников в беседе, дает это, с оговоркой, что это скорее описание, чем определение: “Справедливый и живой образ человеческой природы, представляющий ее страсти и настроения, а также перемены судьбы, которым она подвержена, на радость и в назидание человечеству”. Это не определение и не описание пьесы. В ней нет слова, которое не относилось бы к Жиль Бласу. Драйден сам хорошо осознавал его недостаточность, поскольку он заставляет Критеса выдвинуть “логическое возражение против него” — что это “всего лишь *общее и прекрасное*, а значит, не совсем совершенное”. И все же он оставляет этот вопрос на прежнем месте. То, что он, который сам был драматургом, должен был довольствоваться этим, когда имел дело с драмой, является одним из доказательств того, насколько английская литература утратила “чувство театра”. Если бы Лисидей думал не о литературе, а о литературе, адаптированной к сцене, он сказал бы (но в несравненно лучшем смысле Драйдена) что-нибудь вроде этого: “Пьеса - это действие, представляемое аудитории посредством диалога и представления, образующее связное целое, в котором все части служат общей цели и драматически хороши лишь постольку, поскольку они это делают”. Лирическая красота, хорошее моральное осмысление, энергичная передача человеческой натуры, какими бы хорошими они ни были сами по себе, так же мало способны создать хорошую пьесу, как самое красивое украшение - создать прекрасную картину. здание.

#### *Классическая испанская и французская драма.*

Именно единство действия составляет хорошую пьесу, и оно может быть достигнуто различными методами. Драматург может достичь единства с помощью страсти или путем проработки одной-единственной ситуации. О великих греческих драматургах я не могу говорить с авторитетом эксперта, но поскольку они видны в переводах, как в темном зеркале, они, по-видимому, достигли таким образом полного единства. Хор, который в плохих руках создает непреодолимые соблазны для блуждающих разговоров, всегда продолжает действие, в то время как то, что мы видим, является внешним и видимым признаком какой-то ужасной силы, действующей за ним. Это вездесущее ощущение чего-то скрытого, движущего перед собой то, что нам позволено видеть, с неизменной прямою цели, само по себе придает трагедии ужасающее единство интереса. Испанский драматург достигает своего единства за счет искусного построения своей истории и подчинения страсти и характера простому действию. Французская сцена в свои великие дни стремилась использовать те же ресурсы, что и греческая, хотя и с определенными механическими изменениями, такими как исключение хора и разделение его работы между персонажами, что само по себе не было большим выигрышем.

## *Единство английской пьесы.*

Наша собственная драма не использовала ни того, ни другого приема. Она не концентрировала свое внимание на одной ситуации или страсти и не подчиняла все ходу действия. Оставалось сделать это — обеспечить единство, придав пьесе единство самой жизни, показав нам действующую человеческую природу во всех ее проявлениях, любовь и ненависть, героизм и трусость, смех и слезы. Каждое правило терпит исключения. В нашей драматической литературе есть много чистых комедий, в то время как Бен Джонсон продемонстрировал, по крайней мере, сильную склонность принимать ненужное единство времени и места, чтобы более эффективно достичь необходимого единства действия. И все же отличительной чертой нашей великой драматической литературы с конструктивной стороны является то, что она объединила трагедию и комедию и что в своем единстве она опиралась на внутреннюю связующую силу жизни. Это величайший навык из всех, но именно по этой причине его труднее всего достичь. Это предполагает в драматурге симпатию ко всему человечеству от Лира до Паролля, а вместе с этим и силу созидания и конструирования, несравненно большую, чем требуется для построения по классическим правилам или для составления искусной истории, разработанной статистами по испанскому образцу. Его опасности очевидны. Если бы драматург не обладал природной трагической силой, он постоянно подвергался бы опасности впасть в суету. Когда ему не хватало чувства юмора, у него возникал соблазн прибегнуть в своей комедии к простой грубости. Его действие, будучи свободным блуждать во времени и пространстве, имело бы постоянную тенденцию к разбросу, и пьеса превратилась бы в простую последовательность сцен, следующих одна за другой, “как гуси на лугу”. Строгое следование классическим правилам, способствующим концентрации, помогает уберечь драматурга от этих ошибок ценой ограничения его свободы. Для Шекспира они были бы рабством, но нет уверенности, что они не стали бы поддержкой для Марлоу или Миддлтона, которые нуждались гораздо меньше в свободе, чем в дисциплине и руководстве. Поэтому, испытывая должную благодарность за то сопротивление авторитету классики, которое помогло дать нам Шекспира, мы можем вспомнить, что это также помогло дать нам множество комических сцен, которые едва ли возможно читать, не испытывая стыда за людей, написавших их, и многие так называемые пьесы, которые представляют собой всего лишь бесформенные комбинации сцен, связанные между собой только нитками и бумагой.

Ральф Ройстер Дойстер.

"Ральф Ройстер Дойстер", самая ранняя известная английская комедия, была написана, по-видимому, около 1530 года и напечатана пятнадцатью или шестнадцатью годами позже. Общеизвестно, что дата выхода пьесы в свет не является показателем даты ее написания или действия, а только указывает на то время, когда у актеров больше не было мотивов держать ее в своих руках в рукописи, то есть когда она перестала быть популярной на сцене. "Ральф Ройстер Дойстер" был работой Николаса Удалла, директора Итона и Вестминстера, и полон воспоминаний о Плавте. Сам Ральф Ройстер Дойстер - наш старый друг, *майлз глориозус*, приспособившийся к условиям лондонской жизни времен Эдуарда VI. Мэтью Мерригрик, которого называют “нуждающимся юмористом”, - наш не менее знакомый друг-паразит. Мерригрик питается тщеславием и доверчивостью Ральфа Ройстера Дойстера, который состоит из тщеславия, бахвальства и трусости — который думает, что каждая женщина, которая его видит, влюбляется в него, и, конечно же, в конце концов оказывается сбитым с толку и побежденным. Он написан достаточно отрывистыми строчками без особой регулярности; и есть

гораздо более скучные пьесы. Ухаживание Ральфа за дамой Кристиан Кастэнс, которая не желает иметь ничего от него, живое. В целом пьеса оставляет впечатление, что Удалл был больше, чем простым подражателем Плавта, но это всего лишь школьное упражнение умного человека.<sup>[70]</sup>

Игла бабушки Гуртон.

“Правильная содержательная, приятная и веселая комедия под названием ”Игла бабушки Гуртон“”, как полагают, по веским свидетельствам, была написана Джоном Стиллом (1543? - 1608), церковным деятелем, умершим епископом Бата и Уэллса. Она была сыграна в его колледже Христа в Кембридже в 1566 году, но, возможно, была написана тремя годами ранее. Как бы то ни было, она определенно была написана в его юности. Ничто не может быть менее академичным или канцелярским. Хотя это разделенный на пять актов фарс, по сути, мало чем отличающийся от средневековой французской комедии. Сюжет относится к знакомому классу, который всегда будет выходить на сцену в новых формах, и разработка его одна из самых простых. Бабушка Гуртон теряет свою иголку, а затем находит ее именно там, где ей следовало искать, после того, как перевернула дом вверх дном, обыскивая самые неподходящие места, и переполошила деревню, несправедливо заподозрив своих соседей в воровстве. Это, несомненно, слишком долго, но отнюдь не скучно. В Стилле есть прямота цели, которая определенно драматична, а вместе с ней и сила характеристики, ни в коем случае не вызывающая презрения. Все персонажи, и особенно бродячий нищий, украшающий Бедлам, обладают ярко выраженной правдивостью смиренной человеческой природы. Они грубы, но не умышленно и без необходимости. Здесь нет ни одной из тех цепочек простых непристойных слов и образов, которые служат фоном для поэзии истинной елизаветинской комедии. Стилл честно натуралистичен, не смягчая правды грубых разговоров грубых людей и не расточая сквернословия из очевидного желания напугать. Если бы он не вошел в Церковь, что делало для него неприличным работать на сцене, он мог бы дать нам серию одухотворенных натуралистических комедий. Как бы то ни было, Игла Гаммера Гуртона стоит особняком. Тот факт, что в нем содержится главная застольная песня “Обнажай спину и бока, обнажайся”, и то, что она написана на преобладающем семифутовом метре, - это все, что связывает ее с более поздней комедией.<sup>[71]</sup>

Горбодук.

Мы видели, что латинская комедия имела много общего с Ральфом Ройстером Дойстером. Латинская трагедия непосредственно ответственна за гораздо более амбициозную работу, пьесу, по-разному называемую "Горбодук", или "Феррекс и Поррекс", обычно приписываемую сэру Томасу Саквиллу, впоследствии лорду Бакхерсту, хотя утверждается, что авторство по крайней мере части принадлежит Томасу Нортону. Если бы автор намеревался создать в сознании своей аудитории предубеждение против обычной трагедии, он вряд ли смог бы придумать что-то лучше, чем написать эту болезненно скучную пьесу. Сам метр, являющийся героическим двустишием, движется отрывистыми шагами той же длины и невыразимо деревянен. И это далеко не все. У Горбодука есть все недостатки и ни одного из возможных достоинств в своем роде. “Обычная” трагедия классической модели требует концентрации внимания на одной сильной ситуации. Но Горбодук - это длинная история о том, как король с таким именем делит свое королевство между своими сыновьями; как они ссорятся, и один убивает другого; как мать убивает убийцу; как люди убивают ее и ее мужа, а затем их убивает

знать. Все это излагается в речах чудовищной длины и обязательно изобилует повторениями. Очень любопытной особенностью пьесы является вставка между актами немых представлений, призванных навязать превосходство союза, зло лести или анархии, которые имеют явный привкус морали. Обращение к Зеркалу магистратов и Жалоба Бекингема по-прежнему показывают, что сэр Т. Саквилл был поэтом; но Горбодук является весьма убедительным доказательством того, что он не был драматургом. Пьеса, которая, как можно подумать, должна была ей чрезвычайно наскучить, была поставлена перед королевой джентльменами из Внутреннего Храма в 1561 году.[72]

### *Становление театра.*

Приостановка — на самом деле не деятельности, а роста — в литературе, отмечающая первые годы правления королевы, была столь же заметна в драматургии, как и в чистой поэзии. Удалл по-прежнему не имел последователей, о которых можно было бы говорить, и только после того, как выросло новое поколение, стали заметны первые признаки настоящей елизаветинской драмы. Постановка пьес для театра не прекращалась, но они принадлежат прошлому, а не грядущему времени. Вкус к спектаклям был силен, и ему соответствовали. Но пьесы этого интервала являются потомками морали, а не прародителями драмы Шекспира. Мы можем оставить их в стороне, поскольку у них не было последователей. В английской литературе нет автосакраментальности. Прежде чем это могло произойти, сначала было необходимо иметь театр в смысле места общественного развлечения, управляемого профессиональными актерами, а не только эпизодическую сцену, на которой время от времени выступали корпорации и общества. Становление театра в материальном смысле было работой этих более ранних лет; но это, к тому же, очень неясное явление, которое не относится должным образом к истории литературы. Достаточно отметить, что группа людей, работавших вместе, сделала здесь то, что Лопе де Руэда сделал в Испании. Сформировался класс актеров. Подобно ему, они часто писали сами. В обеих странах театр пользовался огромной популярностью, что, возможно, было не совсем преимуществом. По крайней мере, тот факт, что один и тот же человек мог быть менеджером театра и зрителем медвежьего сада — как Аллейн, — указывает на существование влияний, которые явно не способствовали созданию хорошей литературы в театре. В Англии, как и в Испании, многое неизбежно писалось для того, чтобы угодить тому, что можно назвать элементом медвежьего сада аудитории. В Испании это имело тенденцию разделяться на *пасо*, *мохиганги*, *антракты*, танцы и так далее, которые давались между тремя *джурнадами comedia* комедии.... Вместе с нами все было задействовано в пяти действиях пьесы, и это различие в механическом расположении не обошлось без влияния на литературную форму.

Расцвет елизаветинской драматургии приходится на средние годы правления королевы. К этому времени театр сформировался, и вкус к нему был силен. Естественно, это привлекало многих писателей, хотя бы потому, что это был самый прямой и эффективный способ заявить о себе, не говоря уже о том факте, что это был безусловно самый прибыльный из всех видов литературы и, следовательно, имел понятную привлекательность для всех, кто жил их пером. Среди них неизбежно должно было оказаться немало таких, у кого не было прирожденных способностей к драматической литературе, — Лодж, например, и Нэш. Оба много думали о театре, и их отношения с ним, а также писатели для него фигурируют в основном в сплетничающих памфлетах того времени. Но они писали для этого только по необходимости или случайно, и их драматургия носит совершенно второстепенный характер. То же самое можно было бы сказать

и о Джоне Лайли, но его пьесы настолько любопытны и занимали столь значительное место в оценке своего времени, что его нельзя полностью оставить в стороне.

### *Лили.*

Обычай постановил, что после имени Лили должны следовать слова “автор Эвфуэса”. Обычай в данном случае принял правильное решение. Лайли всегда была автором Euphuës. Эту дидактическую сказку следует рассматривать в контексте прозы того времени, но мы можем отметить, что она состоит из очень тонкой сюжетной основы, из которой вырываются облака слов, расположенных в причудливых и не лишенных изящества узорах. Из таких материалов нельзя создать драму, и, собственно говоря, пьесы Лили не драматичны.<sup>[73]</sup> В отличие от большинства своих современников, он был при Дворе, хотя, согласно его собственному меланхолическому подведению итогов своих трудов, он ничего не получил в награду. Он родился в Кенте около 1554 года и получил образование в Оксфорде. Возможно, что он поступил в Кембридж, согласно тому, что тогда было обычным обычаем. Об остальной части его жизни известно так мало, что биографы были вынуждены внести ясность, отождествив его с неким мистером Лилли, смелым, остроумным атеистом, который преследовал Холла при его первой жизни и чья внезапная смерть от чумы с благочестивым удовлетворением описана сатириком и будущим епископом Норвича среди различных примеров божественного вмешательства в его жизнь. Если Лили заседал в нескольких парламентах, у него не могло быть недостатка в средствах и друзьях. Возможно, он дожил до правления Якова I. и умер в 1606 году. Его пьесы были частью его службы придворным. Они были написаны не для вульгарного театра, а для исполнения “детьми Павла” или “Часовней королевы” перед королевой на новогодних праздниках. Здесь у него была аудитория, которая уже восхищалась его “Эвфуизмами”, опубликованными в 1580 году, и была вполне довольна, услышав его “parle Euphuism”. К этому мы можем отчасти отнести тот факт, что, в то время как его современники делали чистый стих средством создания высшей английской драмы, он проявлял заметное предпочтение использованию прозы, а также мифологических и классических сюжетов. Названия его несомненных пьес: “Александр и Кампаспе”, “Сафо и Фао”, “Эндимион, или Человек на Луне”, “Галатея”, “Мидас”, “Мать Бомби”, “Женщина на Луне” и “Метаморфозы любви”. Они были написаны между 1584 годом и концом столетия. Лайли, как уже было сказано, не был драматургом. В его пьесах нет никакого последовательного сюжета. Они чередуются или разбросаны. Когда, как в “Матушке Бомби”, он пытался построить комедию интриг, в результате получалась просто путаница. Недостатки его стиля стали известны всему миру благодаря бессмертному обращению Фальстафа к принцу Хэлу: “Хотя ромашка, чем больше на нее наступают, тем быстрее она растет, все же молодость, чем больше ее растрачивают, тем скорее она изнашивается.... Есть одна вещь, Гарри, о которой ты часто слышал, и она известна многим в нашей стране под названием смола: “эта смола, как сообщают древние писатели, оскверняет”, и так далее. Антитезисы срабатывают с регулярностью поршней; идет непрерывное шествие сравнений, почерпнутых как можно чаще из естественной истории, достойной сэра Джона МанDEVИЛЛЯ, и расположенных по двое или по трое. Его юмор такого рода, что заставляет читателя последовать примеру Санчо, когда он увидел, как его хозяин нарезает каперсы в одной рубашке на склоне Сьерра-Морены, — ретироваться, чтобы избежать зрелища хорошего джентльмена, выставяющего себя напоказ. Тем не менее, в его серьезные и поэтические моменты в Лили есть чопорное очарование и морозный блеск лунного света, который притягателен. Его обрывки песен - одни из лучших в век лирической поэзии.

Грин.

Лирический поэт, искушаемый или гонимый необходимостью на сцену, — вот описание, которое следует дать двум его современникам, которые в других отношениях очень сильно отличались от него, - Роберту Грину и Джорджу Пилу. Если мы обязаны относиться к его собственным признаниям и оскорблениям, которые этот жестокий педант Гэбриэл Харви излил на его могиле, вполне серьезно, мы вынуждены поверить, что Грин закончил свою совершенно презренную жизнь очень грязной смертью. Но немного здравого скептицизма вполне можно применить как к покаянию Грина на смертном одре, так и к оскорблениям его непримиримого врага. В елизаветинское время существовал вкус к довольно громогласной морали и к громогласному стилю брани. Памфлетисты много говорили о себе и устраивали состязания в остроумии, которые напоминали медвежий сад и поединки на мечах. Следует также иметь в виду наблюдение Ларошфуко о том, что есть люди, которые скорее будут говорить о себе плохо, чем не будут говорить о себе вообще. Слабый, тщеславный, потакающий своим желаниям человек, с подлинной лирической жилкой и нежностью, - это, пожалуй, самое точное описание Грина, какое только можно дать. Он родился в 1560 году и умер в 1592 году, измученный божественной жизнью, которую вел в очень бурное время. Кажется, нет никаких сомнений в том, что конец был очень жалким. Грин приобрел печальную известность благодаря отрывку из своего последнего памфлета "Грош остроумия", в котором он оскорбляет Шекспира. Все слышали о "единственной шейк-сцене в стране", музыканте, украшенном перьями самого Грина и других настоящих поэтов. Исторически это имеет определенную ценность как доказательство того, что Шекспир был известен и процветал в 1592 году. Это также помогает оценить Грина по достоинству: пока он изображал для прессы всю муку предсмертного раскаяния — отчасти, без сомнения, достаточно искреннего — и призывал своих друзей спасаться от гибели, он мог со всем ядом уязвленного тщеславия обрушиться на человека, который преуспел там, где он сам потерпел неудачу. Если бы нам посчастливилось ничего не знать о жизни Грина, он считался бы респектабельным писателем, на долю которого выпало время подготовки к чему-то гораздо большему, чем он сам или кто-либо из его коллег. Его прозаические рассказы, в значительной степени адаптированные с итальянского, включают один из них, "Пандосто", который, в свою очередь, удостоился чести быть адаптированным и превращенным в поэтическую драму Шекспиром в "Зимней сказке". Все его несомненные работы для сохранившейся сцены были опубликованы после его смерти с плохой или незначительной редактурой. Первое напечатанное, "Орландо Фуриозо", взятое из отрывка из "Ариосто", безнадежно испорчено. Другие — "Зазеркалье Лондона и Англии"; монах Бэкон и монах Бангей; Шотландская история Якова IV; Комическая история Альфонса, короля Арагона; и сомнительный ДжорджЭй-Грин, Булавочник из Уэйкфилда.[74] С Грином мы приходим к чему—то одновременно сильно отличающемуся от Лили и совершенно новому - к неистовой, буйной елизаветинской драме, которая в сильных руках достигает высочайших высот поэзии и страсти, но в других опускается до самых низких глубин напыщенности или доходит до самого безумия фустиана. Это не самое великое достижение, которое мы должны искать в Грине. Его героика "комична", в некотором смысле, придумана не типографом Альфонса. Drawcansir вряд ли является преувеличением этого героя, и он несравненно более последователен. Его комические сцены слишком часто напоминают халтуру, проделанную для того, чтобы обеспечить роли театральным клоунам, в то время как его сюжеты представляют собой простую последовательность событий, часто не связанных друг с другом. Но среди всего этого есть неоспоримая жилка нежности и лирической поэзии. Все сцены в его лучшей пьесе "Монах Бэкон и монах Бангей", в которых представлена

Маргарет, Прекрасная дева из Фрессингфилда, очаровательно свежи и естественны. Будь у Грина больше дисциплины и не было бы соблазна угодить тогдашнему вкусу царя Камбиза, он мог бы стать автором приятных маленьких пьес поэтического сентиментального содержания, написанных очаровательным простым стилем.

*Пил.*

Его современник Джордж Пил был немного старше Грина и пережил его всего на несколько лет. Он родился около 1558 года и умер к 1598 году, причем очень грязным образом. О его жизни известно очень мало, за исключением того, что он был сыном “клерка” Больницы Христа, что он получил образование в Бродгейтс-холле, ныне Пембрук-колледже в Оксфорде, и что он был чистокровным богемцем. Его репутация в этом отношении была настолько прочно обоснована, что он стал героем сборника “шутки”, которые, по сути, представляют собой рассказы о мошенничестве, в основном перепечатанные со старых французских оригиналов. Пил регулярно работал в актерской труппе и, без сомнения, сделал многое из того, что сейчас невозможно отследить. Комментаторы, которые из всех сил старались доказать недоказуемое в истории елизаветинской драмы, приписали ему отрывки из Первой и Второй частей “Генриха VI”.<sup>[75]</sup> Его несомненные пьесы — “Обвинение Парижа”, знаменитая хроника короля Эдуарда I., “Битва при Алькасаре”, “Сказка старых жен”, “Давид и прекрасная Вифсавия”. К ним можно добавить “Сэра Клиомона” и “сэра Кламидса”, которые написаны старым семифутовым метром и сильно отличаются от других. Но обычай поручил это Пилу, который действительно использует длинную линию в других местах. Пил был явно более сильным человеком, чем Грин, но писателем того же склада и с теми же ограничениями. Что в нем лучше всего, так это лирическая нотка и нежность. Первое хорошо показано во многих отрывках “Обвинения Парижа”, несколько разросшейся маски, написанной для Двора и для того, чтобы польстить Елизавете; а второе - в “Давиде и Вифсавии”. Его хроникальная пьеса “Эдуард I” имеет определенную историческую ценность как иллюстрация роста класса, и она печально известна содержащейся в ней отвратительной клеветой на характер Элеоноры Кастильской; в то время как “Битва при Алькасаре” интересна с другой стороны, как пример популярной в то время мальчишеской “крови и грома”, шедевром которой является “Тамерлан” Марлоу. Это эквивалент “Альфонсуса” Грина; но если и не более здравый, то более содержательный и действительно содержит строки, которые являются поэзией, а не разглагольствованием, хотя разглагольствований там в избытке.

*Кид.*

Вряд ли нужно упоминать здесь Томаса Кида, разве что для того, чтобы перейти к мастеру школы Марлоу. Это очень темная фигура, которая, возможно, родилась в 1557 году, а возможно, умерла в 1595-м. Его голос все еще слышен в “Испанской трагедии” и, возможно, в “Джеронимо”. Названный первым является продолжением второго - если бы второй не был написан как введение к первому. Они тоже “кровь и гром”, со случайными проблесками настоящей поэзии, которую можно найти почти везде в то чудесное время.

Грин, Пил и Кид, несмотря на независимые достоинства отдельных частей их работ, интересны главным образом потому, что они были предшественниками Шекспира и помогли в формировании английской драматургии. Если бы оно нуждалось в брате Бэконе и брате Бангее, или в Давиде и Вифсавии, оно, без сомнения, было бы беднее, но из-за вещей, не столь великих сами по себе, и еще менее необходимых. |Марлоу.| Если бы ему нужен был автор “Доктора

Фауста", он был бы беднее на очень великого поэта. Кристофер Марлоу родился в 1564 году, в один год с Шекспиром, и был сыном сапожника. Вероятно, с помощью покровителей он получил образование в городской гимназии, а затем поступил в колледж Корпус-Кристи в Кембридже. Другие события его жизни в основном являются предметом догадок, пока мы не приходим к тому факту, что он был зарезан в драке в таверне в Дептфорде 1 июня 1593 года. Его обвинили в превышении даже богемной разнузданности жизни своих современников и в атеизме. Доказательства не являются ни прямыми, ни достоверными, но несомненно, что ордер на его арест и арест нескольких его друзей по обвинению в распространении нерелигиозных взглядов был выдан Тайным советом примерно за две недели до его убийства. В то время, когда все некогда общепринятые основы религии подвергались сомнению, полное отрицание, естественно, не было чем-то необычным. Учитывая неистовый дух всего его творчества, столь же вероятно, что Марлоу зашел так далеко, как и то, что он на этом не остановился. Истина в данном случае не имеет большого значения, поскольку место Марлоу - среди поэтов, а не среди полемистов шестнадцатого века.

Как поэт Марлоу стоит непосредственно ниже Спенсера и Шекспира, но между ними и всеми остальными современниками. Ему не удастся встать в один ряд с ними, потому что он хотел их круга, а также потому, что в нем было что-то не только необузданное, но и неспособное подчиняться порядку и мере. На мгновение, и время от времени, он взлетает на предельную высоту поэзии, но только в луче света, который длится очень короткое время, а затем исчезает из виду. В этих счастливых отрывках вдохновения он показал, что можно сделать с английским чистым стихом. Она была написана до него, поскольку впервые была использована Сурреем в его переводе "Энеиды", но Марлоу был ее настоящим создателем как инструмента английской поэзии. Это было его великим достижением. Его фрагмент "Героя и Леандра", хотя и является прекрасной поэмой мифологического и довольно похотливого толка, популярной в то время, и полной самой страстной любви к красоте, нигде не достигает высоты постоянно цитируемых "пурпурных пятен" из первой части "Тамерлана", "Доктора Фауста" или "Мальтийского еврея". Сами по себе они непревзойденны, и все же его пьесы ни с какой возможной натяжкой нельзя назвать хорошими. То, что мы помним о них, - это всегда стихотворный отрывок, выражающий самым великолепным языком какую-то крайнюю страсть честолюбия, жадность, страх, или всепоглощающее высокомерие, или какое-то чистое упоение восторгом от великолепия драгоценностей и возможностей богатства. Сцен в собственном смысле этого слова немного, и много монотонных повторений. Вторая часть "Тамерлана" - это одно и то же снова и снова. Первые два акта "Мальтийского еврея" обещают хорошее, а затем пьеса скатывается в бессвязность и абсурд. Марлоу, хотя и был несравненно более великим человеком, похоже, был так же слеп, как Грин или Пил, к тому, что подразумевается под последовательностью. Например, его Барабас, который представлен как порочный, способный человек, внезапно оказывается во власти только что купленного раба, что едва ли мыслимо для простого дурака. Доктор Фаустус держится не лучше Барабаса. Есть кое-что еще более удивительное. Поэт может быть способен выразить страсть в великолепных стихах и в то же время не быть способным ни создать историю, ни создать персонажа, но мы не ожидаем, что он прибегнет к тому, что, будучи простым языком, является по-детски неумелым. Вот что сделал Марлоу. Разница не в том, что между Вордсвортом в его лучшие и худшие времена. В этом разница между стихами Драйдена и беллмана - между поэзией и чопорной суетой, или банальностью. Его короткая жизнь и условия, в которых она протекала, сделали неизбежным тот факт, что основная часть работ Марлоу была незначительной. "Тамерлан", "Фауст", "Мальтийский еврей", "Эдуард II" и

"Парижская резня" - вот список пьес, которые, мы можем быть уверены, принадлежали полностью ему. Трагедия Дидоны была написана в соавторстве с Нэшем. Помимо этого, существует предположение, подтверждаемое с большей или меньшей вероятностью, что он имел долю во Владениях Ласта, Тита Андроника и Генриха VI. К пьесам следует добавить фрагмент из "Геро и Леандра, страстного пастуха" и переводы из Овидия, написанные в его ранние годы.[76]

#### *Характер этих писателей.*

Если задаться вопросом, что сделала эта группа поэтов для развития английской драматургии, ответом должно быть то, что они сделали что-то для улучшения ее языка. Вряд ли можно требовать от них большего. Они, конечно, не дают примера того, как построить драматическую историю, и не создали последовательного интересного персонажа, если не считать Прекрасной Маргарет Грина в качестве исключения. То, что у вас все получалось очень хорошо до тех пор, пока вы заботились о том, чтобы что-то произошло, будь то то, что сделал бы персонаж, или то, что последовало бы из того, что было раньше, или нет, было, по-видимому, общепринятым правилом для всех них. Было несколько странно, что это должно было быть так, ибо все были образованными людьми и глубоко осознавали свою ученость. Даже если бы они не воспользовались классической моделью, которая, поскольку все они были гораздо более квалифицированы для написания припева, чем для построения сюжета, пошла бы им на пользу, они могли бы научиться, не выходя за рамки Горация, избегать своих более грубых ошибок. Не следует забывать, что ни одна из их сохранившихся пьес не была опубликована при благоприятных обстоятельствах. Все они могли быть, а некоторые, несомненно, подвергались манипуляциям, находясь в руках актеров. Но даже если принять это во внимание, нельзя отрицать, что писателям школы Марло, если воспользоваться не очень точным, но удобным выражением, совершенно не хватало чувства меры. Судя по тому, что они с удовольствием писали, они не могли знать разницы между хорошим и плохим. Бессвязный ход их пьес, возможно, частично объяснялся отсутствием декораций. Когда зрители снимали занавес для Сиракуз, они также снимали его для Эфеса или для двадцати разных мест, внутри и снаружи, в одном действии. Поэтому драматурга, который мог действовать со всей свободой рассказчика, никто не сдерживал. Но тогда они не придавали своим пьесам даже связности сюжета. Поскольку все они зависели от актерских трупп, они часто могли добавлять то, что, по мнению их работодателей, было необходимо, чтобы понравиться части аудитории. Именно этой необходимости мы можем приписать комические сцены из "Доктора Фауста", если хотим найти оправдание Марлоу — и если они действительно были написаны им, а не кем-то другим по приказу управляющего Хенслоу. Но это учитывает не все. Когда это допустимо, остается достаточно, чтобы показать, что все эти предшественники Шекспира были неспособны увидеть разницу между шутовством и юмором и почти в равной степени были слепы к огромному различию между "величественной манерой" и простой суетой. Это последнее, действительно, имело для них непреодолимую привлекательность, и для Марлоу не меньшую, чем для остальных. Если бы это было не так, он никогда бы не вложил тираду Тамерлана в уста того, кто произнес великолепные строки, начинающиеся словами "Если бы все перья, которые когда-либо держали поэты", и не позволил бы Барабасу из мрачного великопия его начала превратиться в простого гротескного кукольного еврея с большим носом.

#### *Шекспир.*

“Все, что известно с какой-либо степенью достоверности о Шекспире, это то, что он родился в Стратфорде—на-Эйвоне, женился там и родил детей, уехал в Лондон, где начал актерскую карьеру, писал стихи и пьесы, вернулся в Стратфорд, составил завещание, умер и был похоронен”. Это краткое изложение, которое Стивенс поместил в примечании к девяносто третьему сонету, так же верно, как и тогда, когда оно было написано в прошлом веке. Это не совсем исчерпывающий список, поскольку мы знаем, что Шекспир пользовался уважением и привязанностью своих современников от Чэттла до Бена Джонсона, а также что он был очень преуспевающим человеком. И все же Стивенс включил в себя почти все, что самая экстремальная индустрия смогла обнаружить о жизни Шекспира. Дата его рождения пришлось на 23 апреля 1564 года или незадолго до этого, и он умер в этот день в 1616 году. С двадцати до почти сорока лет он жил в Лондоне в качестве актера или менеджера. В юности он написал две поэмы в общепринятой моде “Венера и Адонис” и “Похищение Лукреции”. Сонеты, опубликованные в 1609 году, относятся к более позднему периоду, но установить их дату невозможно. Его основная работа всегда выполнялась для компании, к которой он принадлежал. Для этого он переделывал старые пьесы или писал новые. Только стихи были опубликованы им самим. Его сонеты появились пиратским изданием при его жизни, а пьесы - после его смерти, когда у его коллег-актеров больше не было непреодолимого мотива оставлять их себе. На этой очень тонкой основе была построена обширная надстройка из догадок, о которой здесь мало что нужно говорить.

#### *Догадки о его жизни.*

Дело не только в большом элементе явной глупости в этих догадках, но и в идиотской попытке доказать, что человек, о котором говорил Бен Джонсон и написал хорошо известные слова, не был автором своих собственных пьес, которые можно отбросить. И это даже не едва ли менее идиотская попытка найти в его драмах политическую журналистику или другие вещи дидактического, социального и научного характера. Дон М. Менендес, говоря об очень похожей расе сервантистов, сказал, что это ресурс людей, часто респектабельных по другим причинам, которые, будучи неспособными наслаждаться литературой как таковой, но также сознавая, что они должны наслаждаться ею, были вынуждены искать в своем авторе что-то другое. Эти добрые люди остановились на Шекспире, как подобные им остановились на Мольере во Франции и Сервантесе в Испании. Можно привести несколько великих имен, чтобы придать определенную убедительность предположению, что Шекспир отпер свое сердце ключом из сонета. Ради них мы не должны отвергать это предположение так же бесцеремонно, как мы могли бы отвергнуть вопиющую теорию Бэкона и ей подобных. И все же, возможно, это не является существенно более мудрым решением. Даже если мы примем это, ничего не будет доказано, кроме того, что Шекспир испытал некоторые из обычных состояний литераторов и других людей, а затем то, что он довел не деликатность своего времени до возможной крайности. Мы знаем, что его “засахаренные сонеты” распространялись среди его друзей так свободно, что попали в печать. В этом можно быть уверенным. Если они действительно открыли его сердце, и если сонет, начинающийся словами “Глаза моей госпожи не похожи на солнце”, действительно относился к конкретному человеку, который, должно быть, был прекрасно известен многим его читателям, то этот великий поэт и драматург, должно быть, был на редкость лишен зачатков чувства стыда, даже по стандартам шестнадцатого века. Невозможно доказать, что те, кто придерживается этой точки зрения, неправы — и если слово “доказательства” имеет какое-либо значение, то столь же невозможно доказать, что они правы. Но независимо от того, верны их убеждения или нет, на ценность сонетов это не влияет. Они ценны не потому, что

раскрывают преходящую судьбу одного человека, каким бы великим он ни был, а потому, что они выражают то, что является постоянным в человечестве, языком вечного совершенства.

#### *Порядок его работы.*

Произведением, по которому Шекспир впервые стал известен в свое время, были поэмы "Венера и Адонис" и "Похищение Лукреции", появившиеся соответственно в 1593 и 1594 годах. Хотя даты написания и порядок следования его пьес неизвестны, несомненно, что он работал на сцене до первого из этих лет. Но пока что он скорее переделывал работу других, чем производил для себя. К 1598 году сонеты стали широко известны и, по всей вероятности, были вдохновлены, как и многие другие сборники того же класса, хотя и очень разной степени достоинства, на примере Астрофеля и Стеллы. Можно повторить, что хронологию пьес установить трудно, но в целом можно утверждать, что они были написаны в том порядке, в котором казалось бы естественным расположить их на основании внутренних свидетельств. Первыми идут те, в ком его рука, хотя никогда нельзя ошибиться, видна с наименьшей силой, — Перикл и Генрих VI. Затем идут другие, в которых мы по большей части улавливаем простую моду того времени, ее эвфуизм и прочую аффектацию — "Два веронца", "Потерянный труд любви" и т.д. Далее следует длинный ряд романтических пьес и хроник, омраченных трагедией и пронизанных юмором — "Сон в летнюю ночь", "Ромео и Джульетта", "Генрих IV", как вам больше понравится. Великие трагедии с тем, что, возможно, правильнее было бы назвать великой драмой, "Буря" и "Зимняя сказка", относятся к более поздним годам.

#### *Оценки Шекспира.*

Трудность, с которой сталкивается критик, желающий после стольких других заговорить о Сервантесе, предстает в еще более устрашающей форме на пути того, кто желает заговорить о Шекспире. Большинство поколений породили тех, кто говорил плохо. Когда они были честны и не были также неспособны к литературе, что иногда случалось, они были поработаны какой-то модой, каким-то педантизмом своего времени. С ними были просто неумелые, и не было недостатка в шуте, стремящемся к необычности. Были слышны сточная канава и зеленая комната. Но рядом с ними были нерушимые свидетельства о Шекспире, оставленные величайшими мастерами английской литературы. Это началось с Бена Джонсона и продолжалось до тех пор, пока не стало почти излишним среди общего согласия всего мира. Как и в случае с Сервантесом, этого согласия компетентных судей, этого всеобщего признания самих по себе достаточно, чтобы избавить нас от необходимости доказывать, что в нем было нечто большее, чем просто национальное. Спенсер, Марлоу, Бен Джонсон, все елизаветинцы принадлежат нам и другим людям только как объекты литературного изучения, как Гарсиласо, Лопе, Кальдерон, все остальные великие люди Испании того времени, принадлежат испанцам. Но Шекспир и Сервантес, хотя первый очень английский, а второй очень испанский, принадлежат всему миру. Возможно, их соотечественники понимают их лучше всего, но в них есть то, что является общим для всего человечества. Одна звезда отличается от другой своей славой; ибо, если Сервантес подвел суть своего шедевра под "виды вечности", он подвел гораздо меньше, чем Шекспир, который включил в себя все, кроме религии, и оставляет нас убежденными в его способности справиться с этим. "Дон Кихот" эквивалентен одной из великих драм. И все же они сходятся в этом высшем качестве универсальности. Так много можно

сказать только об одном из их современников, французе Монтень, в котором также было нечто, говорящее всем людям во все времена.

### *Разделы его работы.*

Творчество Шекспира делится на два класса — чистую поэзию и драму. Второе, действительно, чрезвычайно поэтично, как по форме, так и по духу, так что разделение становится неразумным, если мы заходим в нем слишком далеко. Но когда его поэзия драматична — когда она используется для выражения действия посредством речи, — она используется для другой цели и обнаруживается в сочетании с другими качествами, чем в чистых стихах. Это "Венера и Адонис", "Изнасилование Лукреции", сонеты и тексты песен, которые в основном можно найти в пьесах, но их можно оторвать от них. |*Стихи.*| Достаточным доказательством огромного размаха гения Шекспира является то, что, если бы у нас не было от него ничего, кроме этого, потеря для мировой литературы была бы невозполнимой, но он все равно был бы великим поэтом. "Венера и Адонис" и "Похищение Лукреции" - более великие поэмы, чем "Герой и Леандр" Марло, более сильные по страсти, более равномерно великолепные по экспрессии. Марлоу может достичь их уровня, когда он говорит в полную силу, но он не всегда там. Шекспир всегда оставляет впечатление, что он находится в пределах того, что он мог сделать. Тексты песен - самое совершенное достижение эпохи лирической поэзии. Именно присутствие этой ноты искупает многое, чего не хватает в Лили, Пиле и Грине. Но если их лучшее поместить рядом с Шекспиром, это пострадает, как пострадала бы красивая акварель, если бы ее повесили рядом с картиной Веласкеса. При сравнении они теряют краски. Эпоха была богата на сонеты. Она породила страсть и мелодичность Сидни, красоту Спенсера, достижения Дэниела и энергию Дрейтона. И все же сонеты Шекспира ничуть не менее величественны, чем его тексты. Даже здесь его превосходство наиболее заметно, поскольку он одержал победу над большим количеством людей. Лирика свободна и кратка. Сонет связан жесткими законами, а цикл сонетов особенно склонен становиться монотонным, избыточным, механическим и холодным. Но сонеты Шекспира, независимо от того, располагались они в том порядке, в каком он бы их расположил, или нет, или были написаны в каком-то определенном порядке, давали разнообразную, но последовательную игру мысли и страсти, омраченную вездесущим сознанием "бесплодной ярости вечного холода смерти". В них мы также всегда чувствуем превосходство преподавательского состава над проделанной работой. Здесь нет тяжелого труда, нет борьбы, которую нужно выразить. То, что сделало бы другого поэта бессмертным, если бы было сказано с явным усилием, все изливается в "первом прекрасном беззаботном восторге".

### *Драмы.*

А за этим просторным передним двором и благородным портиком раскинулся далеко раскинувшийся дворец спектаклей. Драматическое произведение Шекспира величественнее чисто поэтического, главным образом из-за его гораздо большего размаха. В нем содержится все, что есть в стихах, и многое другое, что они как бы теряются в изобилии. В этом величественном доме удовольствий, без сомнения, есть детали, которые, как покажет тщательный осмотр, несут на себе следы неопытности строителя, фрагменты чужой работы и украшения в мимолетном вкусе того времени. Шекспир работал в театре "Глобус". Он переделывал старые пьесы и время от времени передавал то, что находил в них, не потому, что это было хорошо, а потому, что этого было бы достаточно. Он был елизаветинцем и, как и другие, позволял своему духу и энергии расслабиться в простой игре словами, в громком шуме

во весь рот и придирах, которые заставляли доктора Джонсона качать головой. Как и любой другой драматург, начиная с Софокла, он должен был учитывать свой театр и свою аудиторию. Простой литератор, пишущий “тайные” пьесы, может забыть о сцене и быть наказан открытием, что его шедевр не будет сыгран. Шекспир стремился к тому, чтобы его разыгрывали. На его сцене не менялись декорации, и его публика любила действие. Поэтому он мог вложить больше слов, чем можно допустить, когда нужно было найти время для работы плотника и оператора сцены. Следовательно, он также мог позволить себе вольность в смене обстановки, что невозможно, когда это влечет за собой смену декораций. Но все это либо легко отделимо, либо может быть исправлено путем перестановки. И в этом заключается абсолютное различие между Шекспиром и его современниками. “Мальтийский еврей” не мог быть превращен в актерскую пьесу никакими манипуляциями. Возьмите у других лучшее — даже у Бена Джонсона — то, что было чисто елизаветинским, и сколько всего останется? Их превосходно читать, и они были хороши в исполнении перед аудиторией, которая приняла их условности, но только перед этим. И в чисто сценических целях их условности уступают испанским. “Дама Мелиндроса” сегодня была бы понятна и интересна любой аудитории, но не каждому мужчине в его юморе или Эпичности. У Шекспира, когда были сделаны исключения и сцены адаптированы к новым механическим условиям, все еще остается — конечно, не во всех случаях, но в большинстве — пьеса, то есть последовательное действие, разыгрываемое возможными персонажами, которые ведут себя и говорят иначе, чем мы, в тех вещах, которые являются чисто внешними, но находятся в совершенном согласии во всех существенных чертах, как с самими собой, так и с неизменной человеческой природой.

#### *Реальность персонажей Шекспира.*

Именно эта внутренняя связь придает пьесам Шекспира их единство и непреходящую жизненную силу. Великолепные стихи, безупречное выражение всех человеческих эмоций, от любви Ромео или бесстрашного отчаяния Макбета до гротескной преданности Бардольфа: “Хотел бы я быть с ним, где бы он ни был, на Небесах или в аду”, - вот внешние и видимые признаки этой внутренней и духовной истины о природе. “Генрих IV”. “Генрих V” могут показаться разрозненными пьесами, когда их сравнивают с точно подобранными сюжетами Лопе де Веги или организованным, отобранным, концентрированным действием Расина. Таким образом, свободно растущее лесное дерево менее стройное и уравновешенное, чем подстриженный тис. Но у него более высокая продолжительность жизни и более тонкое единство. Генрих V, который встречает Фальстафа с...

“Я не знаю тебя, старик: припади к твоим молитвам;

Как плохо седые волосы идут дураку и шуту!”

это тот же самый человек, что и тот, кто сказал...

- Я знаю вас всех и какое-то время буду поддерживать

Неподдельный юмор твоего безделья....

Я буду так оскорблять, чтобы сделать оскорбление привычкой;

Спасительное время, когда мужчины меньше всего думают, что я этого захочу”.

И он не меняется, когда ищет самодовольного архиепископа, который дал бы ему повод для агрессивной войны, и, таким образом, обеспечив оба мира, пользуется собственной неправотой, чтобы переложить ответственность за бедствия войны на французов. В таверне, в зале совета, на поле битвы, у постели больного своего отца он всегда один и тот же Генри Монмутский, воплощение холодного умелого эгоизма, видимость доблести и показного великодушия, которые ему ничего не стоят, — идеальный портрет “бессознательного лицемера”. Обстоятельства могут измениться, но не человек. Он лишь приспосабливает к ним внешнее зрелище. Несравненно более честный характер Фальстафа столь же последователен, как и у короля. Это богемец, который не порочен и не жесток, а просто спонтанно следует похотям плоти, и его любят за его добродушие, остроумие и совершенную искренность. Фальстаф, собственно говоря, не аморален. Он лишь внешне связан с моралью. Если бы он был жесток или вероломен, он был бы ужасен, но он ни то, ни другое. Это всего лишь веселое, жирное животное, любящее мясо, выпивку и легкомыслие. Учитывая этих двоих, а вокруг них толпу других, героических, гротескных или даже просто банальных, все они совершают заслуживающие доверия поступки на зеленой земле, и результатом является согласованное действие, сделанное не по образцу китайской головоломки, но все же последовательное, потому что, будучи реальными и верными жизни, персонажи действуют разумно и не делают ничего беспричинного, неестественного или непоследовательного.

Сам факт, что возможны разногласия относительно реальной природы некоторых персонажей Шекспира, является данью уважения их реальности. У нас никогда не возникает ни малейших сомнений относительно значения героев Корнеля или Расина, или *галанов, дамаса*, и ревнивых мужей Лопе и Кальдерона. В них у нас есть определенные качества, определенные проявления характера, отобранные и сохраненные настолько хорошо, что они объясняют сами себя, как сказал бы испанец, выстрелом из арбалета. Даже Мольер, который ближе всего подходит к Шекспиру, прост и прозрачен, потому что он также, по сравнению с ним, узок и произволен. Мы можем расходиться во мнениях относительно его цели написания “Дон Жуана” или “Тартюфа”. Неужели он рисовал неверность и лицемерие только для того, чтобы вызвать у них ненависть? Говорил ли он от имени *либертинов* семнадцатого века, предшественников философии восемнадцатого, которые бунтовали против притязаний религии быть руководством к жизни и контролировать поведение? Но персонажи объясняют сами себя. Опять же, когда мы сталкиваемся с одним из тех внезапных, необъяснимых или недостаточно объясненных изменений всей натуры мужчины или женщины, столь распространенных у других драматургов елизаветинской эпохи и не очень редких у испанцев, мы знаем, что это ложь по отношению к жизни, и сразу же списываем это на неуклюжий прием драматурга. Но персонажи Шекспира подобны великим фигурам истории, реальны, и все же не всегда их можно понять сразу, потому что в них есть разнообразие, сложность и загадочность натуры.

Люди, выросшие вокруг Шекспира в последние годы шестнадцатого века и пережившие его, не относятся к нашей теме. Достаточно указать на то, насколько маловероятно было, что они продолжают его. Бен Джонсон, который был, безусловно, самым сильным из них, молчаливо признавал, что без Шекспира не было бы шекспировской драмы, когда он сознательно приносил характер в жертву удобной простоте “юмора” и искал структурную связность своих пьес, стремясь к единству. Другие люди, менее мудрые, предпочитали сохранять свободу, выносить которую у них не было сил.

---

## ГЛАВА IX. ПРОЗАИКИ ЕЛИЗАВЕТИНСКОЙ ЭПОХИ.

ЕЛИЗАВЕТИНСКАЯ ПРОЗА —ДВЕ ШКОЛЫ ПИСАТЕЛЕЙ—РОДЖЕР ЭШЭМ—ЕГО КНИГИ И СТИЛЬ—УЭББ И ПУТТЕНХЭМ—ПРЕДЛОЖЕНИЕ—ЭВФУИЗМ—"АРКАДИЯ"—СТИЛЬ СИДНИ—РАССКАЗЫ—"НЕСЧАСТНЫЙ ПУТЕШЕСТВЕННИК" НЭША—НЭШ И ПАМФЛЕТИСТЫ—МАРТИН МАРПРЕЛЕЙТ—ПРОИСХОЖДЕНИЕ ТРАКТАТОВ МАРПРЕЛЕЙТА— "ДИОТРЕФЫ"—ХОД ПОЛЕМИКИ —ЕЕ МЕСТО В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ—ХУКЕР—"ЦЕРКОВНОЕ УСТРОЙСТВО".

### *Елизаветинская проза.*

Правление Елизаветы и первые годы правления Якова, которые охватывают период позднего Возрождения в Англии, были временами поэзии, а не прозы. Это правда, что было написано много прозы, что кое-что из нее достойно восхищения, а что еще интереснее. Верно и то, что некоторые из величайших мастеров английской прозы были живы и работали в те годы. И все же эти люди, главным из которых был Бэкон, принадлежат по своему характеру, своему влиянию и по датам своих величайших достижений к поколениям, описанным как Якобинцы и Каролины. В собственно елизаветинское время среди прозаиков было только одно очень великое имя, имя Хукера; в то время как до него и вокруг него было много тех, чьи работы были достойны похвалы, или интересны, или любопытны - все, что угодно, но только не великие, — и о многих из них нужно сказать, что в долгосрочной перспективе они не приносили прибыли.

Трудность упорядоченного распределения этих литераторов немалая. Хронологическое расположение, помимо того, что плохо приспособлено к современникам, не показывает их реальных отношений друг к другу или их места в английской литературе. Разделение по темам совершенно механическое, когда очень разные вопросы решались в одном и том же стиле и часто одними и теми же людьми. Нэш всегда остается Нэшем, писал ли он "Слезы Христа над Иерусалимом", "С вами к Шафран Уолден" или "Несчастный путешественник". Мы сможем лучше составить представление об этой стороне литературы позднего Возрождения в Англии, если классифицируем ее прозаиков по их духу и стилю и отнесем к их датам и содержанию (которые, однако, не следует сбрасывать со счетов как несущественные) как к второстепенным.

### *Две школы писателей.*

Таким образом, если эта классификация допустима, мы можем разделить елизаветинских прозаиков на тех, чьей целью было передать "английскую материю на английском языке для англичан", и на тех, кто стремился к чему-то лучшему, более витиеватому, возвышенному, своеобразному и, как они считали, более литературному, чем могло быть достигнуто преследованием этой скромной цели. Главой первого по порядку времени был Ашам, который, однако, принадлежал к более раннему поколению, хотя он умер во время правления королевы, и часть его работ была опубликована после его смерти. Великим примером второго был Лили. Ни в том, ни в другом случае последователи не просто подражали своему лидеру. В Хукере есть многое, чего нет в Эшаме. *Enredados razones*— окольные аффектации авторов испанских *Libros de Caballerías* - возможно, оказали некоторое влияние на Сидни, который, безусловно, знал их.

Рабле и Аретино много читали и им подражали те, кто также “беседовал с Эвфесом”. Но, тем не менее, различие остается в силе. С одной стороны, это те, кому было что сказать, и они были довольны тем, что сказали это прозорливо. С другой стороны, были те, кто, независимо от того, хотели ли они что-то сказать или просто были полны решимости заговорить, старались придать своим высказываниям некий отпечаток отличия. Если первые могли стать пешеходами, то вторым угрожала очевидная опасность. Верблюду легче пройти сквозь игольное ушко, чем писателю, который устал доить корову и хочет подоить быка, избежать чистой аффектации, которая, опять же, в подавляющем большинстве случаев является трюком, жонглированием словами, повторяющимися снова и снова.

Проза, впервые написанная в литературных целях во времена Елизаветы, была унаследована от правления Генриха VIII. Это был простой стиль Эшема — стиль человека, который думал на латыни и перевел ее на хороший современный английский.

### *Уэбб и Паттенхэм.*

Однако писателям, которые довольствовались тем, что были такими простыми и прямолинейными, как Эшам, не требовалось много слов. Такие трактаты, как "Рассуждения Уэбба об английской поэзии", напечатанные в 1586 году, или "Искусство английской поэзии", опубликованное в 1589 году и приписываемое Джорджу Путтенхэму Кэрю в 1614 году, интересны, но нельзя сказать, что они занимают важное место в английской литературе или оказали какое-либо значительное влияние. "Искусство английской поэзии" - действительно очень здравый и обстоятельный критический трактат, одно из доказательств того, что если так много писателей елизаветинской эпохи были дикими и бесформенными, то это было не потому, что никто в их время не думал мудро о вопросах литературных принципов и формы. Объяснение их экстравагантности можно с большей безопасностью искать в другом месте. Когда Нэша упрекали за его “неистовые сложные слова”, он отвечал, “Что ни один ветер, который дует сильно, но является неистовым, ни одна речь или слова какой-либо силы, которые можно опровергнуть или убедить, не должны быть набухающими и неистовыми”. Это оправдание Брантома для родомонтады, что великолепные и напыщенные слова хорошо сочетаются с дерзкими поступками. Елизаветинцы были настолько неистовыми и опрометчивыми, что, естественно, искали “слова силы”, звучного и наполняющего слух языка и были более терпимы к напыщенности, чем к прозаичности. |Предложение.| Их общая неспособность ограничиться вынесенным приговором может быть оправдана на том же основании. Они чувствовали так много и так сильно, что не могли остановиться, чтобы разобраться и упорядочить. Конечно, если англичане и грешили в этом отношении, то против света. Модели были им не нужны, и они не были в неведении о достоинстве ясности и связности. Кем бы ни был автор Послания Мартина Марпрелата — Пенри, Удаллом, Бэрроу или кем—то еще, - он знал плохие фразы так же хорошо, как любой из мужчин эпохи королевы Анны. Он останавливается, как это мог бы сделать любой из них, на запутанном нагромождении оговорок, которые легли в основу приговоров в книге декана Джона Бриджеса "Защита правительства Англиканской церкви". “И ученый брат Бриджес, - пишет он, - человек может почти выдохнуться, прежде чем ему удастся довести до конца многие места вашей книги. Страница 69, строка 3, говоря об экстраординарных дарах во времена Апостолов, у вас есть это приятное знание,<sup>[77]</sup> ”Да, некоторые из них большую часть времени продолжались даже до наших времен, и все же

продолжаются, как действие великих дел, или, если они подразумевают чудеса, которые не были обычными, нет, не в то экстраординарное время, и как они были у лицемеров, так и сейчас". могли и имели различные представители папистов, и все же их дело никогда не становилось лучше, и подобное мы можем сказать о дарах говорения на языках, которые не изучались ранее, таких как Антоний и др., а также о дарах древних отцов церкви, и о некоторых среди папистов, и о некоторых среди нас, которые не были лишены дара пророчества, и гораздо больше я могу сказать о даре исцеления, ибо ни один из этих даров или милостей, данных тогда или с тех пор, или до сих пор людям, не предполагает, что благодать Божьего избрания необходима. к спасению".

Смысл слов декана раскрывается при третьем или четвертом чтении, но таков стиль миссис Никльби. Мартин Марпрелейт увидел его пороки и отметил на полях: "Ху-ху, Дин, переведи дух, а потом снова за дело", как мог бы сделать сам Свифт. Доктор Бриджес не является авторитетом в английской литературе, но он был образованным человеком и, должно быть, имел некоторую практику в проповедовании. И все же мы видим, что он впал в замешательство, которое в любое время после семнадцатого века было бы доказательством либо крайнего невежества, либо какого-то недостатка способности выражать свои мысли, объясняющего безвестность Каслри. Дин Бриджес показывает только катастрофические последствия того пренебрежения к надлежащему ограничению предложения, которое было обычным для некоторых величайших писателей его времени. Возьмем, к примеру, этот отрывок из отчета сэра Уолтера Рэли о потере "Мести", опубликованного в 1591 году. Он начинается превосходно: "Весь порох "Мести" был израсходован, все ее пики сломаны, сорок ее лучших людей убиты, а большая часть остальных ранена". Далее следуют несколько быстрых предложений, и затем мы переходим к:<sup>[78]</sup> "Сэр Ричард, оказавшийся в таком бедственном положении и неспособный больше оказывать сопротивление, выдержав в этом пятнадцатичасовом бою атаку пятнадцати нескольких броненосцев, по очереди находившихся у него на борту, и, по оценкам, восемьсот выстрелов мощной артиллерии, помимо множества атак и вторжений, и что он сам и корабль должны быть захвачены врагом". враг, который теперь все окружил его кольцом; "Реванш", не способный двигаться ни в ту, ни в другую сторону, кроме как двигаясь вместе с морскими волнами, приказал мастеру-артиллеристу, которого он знал как самого решительного человека, расколоть и потопить корабль, чтобы таким образом ничего не осталось от славы или победы испанцев, видя, что после стольких часов боя и с таким большим флотом они не смогли взять его, имея на это пятнадцать часов времени, пятнадцать тысяч человек и пятьдесят три боевых корабля. И убедил компанию или всех, кого смог убедить, предаться Богу и ни на чью милость больше, но поскольку они, как доблестные решительные люди, дали отпор стольким врагам, они не должны теперь умалять честь своей нации, продлевая свои собственные жизни на несколько часов или дней".

Это стиль писателя, который не знает, когда предложение подходит к концу, и который, когда он пишет правильно построенное предложение, делает это в основном по счастливой случайности. Если это более понятно, чем доктору Бриджесу, то причина превосходства кроется, по крайней мере частично, в том, что Рейли было легче выполнить задачу. Он должен был только констатировать факты, а не излагать доктрину.

Принимая во внимание внутреннюю и духовную причину вторжения в английский язык длинных, путаных, перегруженных предложений, следует также признать, что зло было во многом вызвано преобладанием фальшивых стилей письма, которые допускали чрезмерную

проработку. Примерно в середине правления королевы англичанам были представлены две плохие модели, и они, к сожалению, стали и оставались надолго чрезвычайно популярными — эвфуизм Лайли и проволочный стиль отделки "Аркадии" Сидни, которому никогда не давали названия. Жизнь этих авторов уже рассматривалась в другой главе. Их стиль, показанный в их рассказах, и его влияние на английскую литературу - вот о чем идет речь. Эвфуизм и манера "Аркадии", по-видимому, были разработаны их авторами примерно в одно и то же время, хотя Лили имеет приоритет в порядке публикации. "Анатомия остроумия" Эйфуэса была напечатана в 1579 году, "Эйфуэс и его Англия" - в следующем году.[79]

### *Эвфуизм.*

Эвфуизм стал названием литературной аффектации, и в этом смысле его часто используют с очень небольшой точностью. Это очень своеобразная форма аффектации. Две основные черты стиля — механические антитезы и злоупотребление сравнениями — уже были описаны. Eurhues, поскольку это история, настолько близка к нулю, насколько это вообще возможно. Герой, в честь которого он получил свое название, является прародителем всех добродетельных, торжественных и дидактических педантов. Он совершает две экскурсии по миру из своих родных Афин. В первом он побуждает даму из Неаполя бросить своего возлюбленного Филаута, и она, в свою очередь, совершенно справедливо бросает его. Он наводит южную Италию противоположными пошлостями и удаляется в Афины. Затем Эвфей и Филаут приезжают в Англию, где второй, после флирта с одной дамой, женится на другой. Эйфуэс остается назидательным и высокомерным. Наконец он возвращается в пещеру в Силексдере. Во второй части много восхвалений королевы Елизаветы, как, впрочем, и во всей литературе ее времени, столь же высокой, как пьесы Шекспира и Церковное устройство. Есть также страницы, посвященные такому вопросу, как этот: “Но как кипарис, чем больше его поливают, тем больше он вянет, и чем чаще его обрезают, тем скорее он умирает, так и необузданная молодежь, чем больше ее наставляют серьезными советами или должным исправлением, тем скорее она впадает в смятение, ненавидя все причины, которые могли бы вывести ее из безумия, поскольку это дерево использует все средства, которые должны сделать его плодородным”. Необузданный юноша мог бы ответить, что если обрезка и полив вредны для кипариса, то он, должно быть, плохой лесовод, который упорствует в обрезке и поливе. Но юность правления королевы Елизаветы, которая была достаточно необузданной, была также более уважительной. Она с почтением прислушивалась к должным поправкам и серьезным советам Эйфуэса. Это сделало больше, потому что подражало ему. Необузданный Нэш эвфуизировался, как и многие другие. Наряду с "Огнем с небес" и другими изданиями елизаветинского времени существовал нескончаемый, размытый, хотя часто и мутный поток рубрик для тетрадей, который исходил из великого источника Лилиан. Кажется странным, что время, которое любило Тамерлана и создало великую лирику, также должно было восхищаться этой утонченной пустотой с квадратными пальцами. Но, возможно, опять же, это не так уж и замечательно. Во времена Елизаветы также было пристрастие к тому, что казалось выше обычного стада. При дворе было много щегольства, и было много тех, кто желал походить на благородных придворных джентльменов, в то время как возрождающаяся мораль того времени, совместимая со значительным индивидуальным распутством, заставляла людей уважать добродетельную обыденность. Учитывая меньшинство Эдуарда VI. и жестокость двора Генриха VIII. вслед за ними едва ли можно было считать, что “главные добродетели среди английских джентльменов являются чем-то само собой разумеющимся”. Возможно, Суррей и шутил, когда советовал своей сестре стать любовницей короля, но что это должно было быть за общество, в

котором брат, а он сам “зеркало рыцарства”, счел это простой шуткой. Лайли был очень высокоморальным человеком, щеголем до мозга костей, и, несмотря на все его странности и педантичность, в нем было настоящее, хотя и очень искусственное отличие. Наконец, соперников было пока немного и они были незначительны. Поэтому совсем неудивительно, что его стиль был воспринят при дворе как “вещь” и вызвал искреннее восхищение, не говоря уже о снобизме внешнего мира.

Лили согрешил, приведя пример высокопарного стиля; но его предложение (ибо у него было всего одно) настолько полно, насколько это возможно благодаря постоянному использованию формулы “Поскольку А - это В, С - это D, и чем больше Е - это F, тем больше G - это H”. [В Аркадии.] С Аркадией Сидни[80] мы подходим к другому виду притворства. Необходимо принимать во внимание обстоятельства, при которых это было написано. Сэр Филип Сидни написал, чтобы угодить своей сестре, графине Пембрук, леди, которая была в некотором роде *префектом* и которая всю свою жизнь была центром некоего литературного кружка. Ее покровительство пьесе Сенека показывает, что ее склонности были к сверхтонкому и далеки от того, что было естественным для англичан. Таким образом, “Аркадия” - работа кружка, и, похоже, сам сэр Филип не считал ее очень серьезной. Она была написана урывками и отправлялась его сестре частями. Дата написания, должно быть, была около 1580 года или позже, но она была опубликована только после смерти автора в 1584 году и до сих пор представляет собой фрагмент, хотя и большой. Аркадия намного длиннее, чем шедевр Лили “утомительно краткое”, даже без учета стихов, большая часть которых написана классическими метрами. Она также гораздо интереснее. Хотя мы привыкли говорить о нем как о пасторали, в основном, это может быть, исходя из названия, скорее Кабальеро. Несомненно, в нем есть пасторальный элемент, как и в рассказах Фелисиано де Сильвы, но в основном его содержание совпадает с содержанием книг о “Рыцарских подвигах” — вызовах и непокорности, поединках чемпионов, любви кавалеров и дам, разгроме толп плебеев одной рукой рыцаря. Есть злые рыцари, которые стаскивают дам на луку их седел и избивают их, добрые рыцари, которые спасают эти жертвы, захватывают и освобождают девиц, и везде самые прекрасные чувства или самая крайняя порочность, как у Амадиса или Пальмерина. Это очень запутанная книга, и ее не проясняет тот факт, что один из героев, переодетый амазонкой, фигурирует попеременно то как “он”, то как “она”. И все же Сидни достигает великой цели рассказчика, которая заключается в поддержании желания его читателя узнать, что будет дальше. Мораль книги была оценена совсем по-другому. Ее называли “тщеславной и восторженной поэмой”, “паутиной на лице природы”, а также описывали как благородную и возвышающую. И все же это была бы любопытная мораль, на которую могли бы повлиять поступки персонажей, которые либо слишком серафимы для плоти и крови, либо настолько порочны, что самые бесстыдные представители человечества возмутились бы, если бы их сравнивали с ними.

### *Стиль Сидни.*

“Тщеславие” книги заключается в многословной влюбчивости ее стиля. Возможно, мы слишком далеко зашли в практике учета всех мод в литературе путем подражания. Объяснить Лили без Гевары так же возможно, как объяснить Гонгору без Лили. Учитывая желание писать в изящной своеобразной форме, и применение какого-нибудь трюка со словами следует естественным образом, в то время как количество трюков, которые можно разыграть, не бесконечно. И все же, по меньшей мере, столь же вероятно, что сэр Филип Сидни был склонен к своей особой форме аффектации благодаря “Либрос де Кабальериас”, опубликованным тридцатью-сорока годами

ранее и, несомненно, известным ему. Подобные фразы сразу отсылают нас к Фелисиано де Сильве: “Возлюбленная госпожа, ваши несравненные достоинства, обусловленные величием вашего состояния, и важностью того, из чего состоит моя жизнь, требуют как множества церемоний перед началом, так и множества обстоятельств при произнесении моей речи, как смелой, так и устрашающей”. И еще: “Поскольку никакие слова не могут передать жизнь внутреннего чувства, я желаю, чтобы мое желание было взвешено на весах чести, и пусть Добродетель удержит их; ибо если высшая любовь ни в одном низменном человеке не может стремиться к изяществу, то могу я надеяться, что ваша красота не будет лишена жалости”. Обратитесь к первой главе “Дон Кихота” Шелтона, и вы встретитесь с этими “замысловатыми фразами” Феличиано: “Причина неразумия, которое совершается против моего разума, настолько ослабляет мой разум, что я со всем основанием справедливо сетую на вашу красоту”. И еще: “Высокие Небеса, которые благодаря вашей божественности божественно укрепляют вас звездами и делают вас достойными тех пустынь, которых заслуживает ваше величие”, и т.д.[81]

Мы не должны заходить в сравнении слишком далеко. Сидни обладал богатым воображением, которое возвышало его намного над испанцем, и он никогда не произносил изменения в одном и том же слове так бессмысленно, как Фелисиано и другие более поздние авторы *Libros de Caballerías*. И все же жонглирование двумя силами в слове “желание” вполне в испанском вкусе. Немедленный успех “Дон Кихота” в Англии может быть объяснен не только неизменными достоинствами романа Сервантеса, но и тем фактом, что у нас были свои примеры литературной аффектации, на которую он нападал. Практика усложнения выражения чувств, повторения, уточнения и уравнивания неизбежно привела бы к длинным сбивчивым предложениям, в то время как это также было прямым приглашением к холодному тщеславию, которым изобилует Сидни.

#### *Короткие рассказы.*

Подобного рода рассказы, переводы или адаптации итальянцев, и особенно Банделло, с имитацией Эвфуэев и пасторалей, были обычным явлением в литературе елизаветинской эпохи. Но, возможно, из-за того, что она пострадала от непреодолимого соперничества поэзии и сцены, прозаическая повесть редко входит в число хороших вещей того времени. Грин, Лодж и Бретон[82] интересны для изучающего, но нельзя сказать с какой-либо степенью точности, что им есть место в истории английского романа. Они были частью литературного творчества своего времени, но в основном представляли собой имитацию и были слишком полностью забыты и слишком рано, чтобы произвести какой-либо эффект. Особый интерес вызывает “Несчастный путешественник” Нэша, к которому в последнее время снова привлекли внимание. Любопытно, что история, обладающая значительной внутренней силой, должна была представить английским читателям модель Новеллы Пикароса на пять лет раньше, чем публикация Гусмана де Альфараче в Испании, и что она должна была быть настолько полностью забыта, что, когда Дефо снова представил нам эту модель, его вдохновение исходило от Ле Сажа.[83]

#### *Несчастный путешественник Нэш.*

Томас Нэш (1567-1601), известный в основном как памфлетист, опубликовал "Несчастливого путешественника" в 1594 году. Читать трудно, во всяком случае, более ранние части рассказа, и мы сомневаемся, что автор видел если не оригинал Лазарильо де Тормеса, то, по крайней мере, французскую версию Жана Сегрена, опубликованную в 1561 году. Если его творчество вполне независимо, то мы имеем очень замечательный пример точного сходства в методе и духе двух писателей, разделенных друг от друга расовой принадлежностью и интервалом почти в полвека, в течение которого первый пользовался широкой популярностью. В это трудно поверить. Ничто не может быть более похоже на действия Лазарильо, чем трюки, которые герой Нэша, Джек Уилтон, разыгрывает над старым лордом-продавцом сидра и капитаном. Однако, по-видимому, еще не пришло время, когда плутовской метод должен был быть по-настоящему близок англичанам. Нэш отклоняется от этого, когда рассказывает историю Суррея и Прекрасной Джеральдины. Тем не менее, он возвращается к этому, рассказывая о любовных похождениях героя с Диаманте, женой венецианца, с которой он знакомится в тюрьме в Венеции. Он держит себя в руках, когда Уилтон убегает со своим "придворным" и выдает себя за графа Суррея. С того момента, как герой и Диаманте добираются до Рима, плутовской тон исчезает, и Нэш погружается в знакомую елизаветинскую "кровь и гром". С непоследовательностью своего времени он произносит в конце вызывающую последнюю предсмертную речь и исповедь итальянского злоумышленника, носящего английское имя Cutwolf. Возможно, определенная нехватка завершенности и ощущение, что это поспешная работа, выполняемая с целью заработать немного денег, повлияли на ее эффект. Тем не менее, Несчастный Путешественник показал англичанам путь, по которому они должны были следовать в будущем, и он появился перед Гусманом де Альфараче.

#### *Нэш и памфлетисты.*

Томас Нэш сам по себе, возможно, был самым способным и, конечно же, не наименее типичным представителем целого класса литераторов елизаветинской эпохи. Он родился в Лоустофте, "сыне пастора", в 1567 году и получил образование в Сент-Джонсе, Кембридж. На основании некоторых отрывков из его сочинений было высказано предположение, что в юности он путешествовал за границу, хотя в "Несчастном путешественнике" он не пишет как человек, повидавший Венецию и Рим. К 1588 году он поселился в Лондоне и до своей ранней смерти в 1601 году вел весьма необходимую жизнь литератора, полностью зависевшего от своего пера. К несчастью Нэша и многих его современников, они родились слишком рано для журнала или газеты. Его работы состоят в основном из материалов, написанных в угоду преобладающим вкусам того времени. "Слезы Христа над Иерусалимом", длинный, многословный и явно претенциозный сборник проповедей и обличений грехов Лондона, его жестокая ссора с Гэбриелом Харви, или, скорее, со всем семейством Харви, которая была распространена в памфлетах на потеху миру, его сборник историй о привидениях, "Ужасы ночи" и то, что он называл Игрушками для джентльменов, которые потеряны и о природе которых, возможно, лучше не расспрашивать, были публицистикой до своего времени. Его "С тобой к Шафран Уолден", энергичный литературный розыгрыш за счет Гэбриэла Харви, в своем роде превосходный памфлет — в духе мистера Потта и мистера Сларка; в то время как его бурлескный альманах под названием "Удивительное странное и чудесное астрономическое предсказание", хотя и, несомненно, подсказанный Рабле и, следовательно, не совсем оригинальный, является произведением торжественного веселья, достойным иронии и здравого смысла Свифта. У Нэша были представления о стиле, которые иногда приводили его к чрезмерной помпезности, но которые также придавали ему эффективную, хотя и подлую,

противоречивую манеру. Никто не был большим мастером громкого бахвальства, манеры рассказывать оппоненту на страницах повторения об ужасных вещах, которые вы собираетесь с ним сделать. Сознательно или бессознательно елизаветинцы свято верили в максимум о том, что если бросить достаточно грязи, то она прилипнет, и одним из признаков их молодости и примитивной простоты натуры было то, что, когда они сердились, они поддавались инстинкту, который заставляет людей выкрикивать брань, независимо от того, применимы ли они к предмету. Назвать очень выдающегося человека на суде по обвинению в государственной измене - да еще и по самым надуманным уликам — “адским пауком” теперь сочли бы не менее глупым, чем неблагородным. Но именно так Coca-Cola назвала Raleigh, и это очень яркий образец елизаветинской сатирической полемики. Вокруг Нэша был целый класс людей, занятых одной и той же работой по написанию небольших рассказов - пасторальных или эвфуистических - и брошюр морального, сатирического, политического содержания, которые часто были в стихах. Когда они касались низшей жизни Лондона, как в случае с Деккером (1570?-1641?), они обладали определенной ценностью как иллюстрации современных нравов. Любопытно, если учесть их объем и популярность, что ни одному лондонскому печатнику не пришло в голову выпускать их сборник через регулярные промежутки времени. У него под рукой было бы множество материалов, и журнал, если не газета, был бы основан немедленно.

#### *Мартин Марплейт.*

Один раздел памфлетной литературы того времени представляет непреходящий интерес, если не из-за своей внутренней ценности, хотя это и немаловажно, то по историческим причинам. Это был знаменитый спор Мартина Марпрелата, который был не первым примером обращения прессы к народу по религиозным и политическим вопросам, поскольку это было сделано на Континенте гугенотами, но был самым ранним эффективным примером среди нас. Это выросло из конфликта между Церковью, которая боролась за единообразие при сердечной поддержке королевы — по крайней мере, с того дня, когда она обнаружила, что ее власть достаточно укрепилась, чтобы позволить ей игнорировать кальвинистских князей Континента, — и группой англичан, которые желали перенять кальвинистскую пресвитерианскую модель.<sup>[84]</sup> Согласно нашему мнению, этот вопрос требовал мирного обсуждения, и те, кто не мог поверить в одно и то же, должны были согласиться с разногласиями. Такого мнения не придерживалась ни одна страна или ни одна из сторон в шестнадцатом веке. Пуритане были так же убеждены в необходимости единообразия, как Церковь или испанская инквизиция, и насаждали бы его не жалея сил, если бы у них была власть. Они столь же горько жаловались на терпимость, которая, по их утверждению, была проявлена к папистам (которые, со своей стороны, громко кричали о преследовании), как и на суровость, применяемую к ним самим. Поскольку власть была у епископов, те, кто не соглашался, были изгнаны из университетов и лишены средств к существованию. Гонения, которым они подвергались, были достаточными, чтобы вызвать раздражение, но не сокрушить, и озлобленные пуритане принялись искать оружие, которое можно было бы использовать против своих противников. Брошюра лежала у них наготове.<sup>[85]</sup>

#### *Происхождение Марплейских трактатов.*

Главными датами в споре были следующие. В 1587 году доктор Джон Бриджес, настоятель Солсберийского, а впоследствии епископ Оксфордский, опубликовал "Защиту правительства, созданного в Англиканской церкви по церковным вопросам" в ответ пуританским полемистам

Картрайту и Трэверсу — очень длинную, исполненную благих намерений и учености, но неуклюжую книгу. Как раз в это время Закон о Единообразии сильно давил на пуритан. Особенно пострадали двое — Джон Удалл, которого выгнали со своей кафедры в Кингстоне за то, что, как утверждали его друзья, он донес на местного ростовщика, у которого архидьякон епархии хотел занять 100 фунтов стерлингов; и Джон Пенри, способный, честный, но безрассудный валлиец. Примерно в марте 1587 года Пенри опубликовал в Оксфорде трактат с многословным названием, которое для краткости называется "Справедливость смиренной мольбы". Это было обращение к парламенту, представляющее бесспорно запущенное состояние валлийских приходов. К несчастью для Пенри, в нем содержался один отрывок, который с не большей несправедливостью, чем это было обычно при государственных преследованиях, независимо от того, велись ли они от имени короля или Долгого парламента в шестнадцатом и семнадцатом веках, мог быть представлен как предательский. В нем явно намекалось, что королева согласилась покинуть Уэльс из-за религиозного невежества и безнравственности. Пресса тогда находилась под цензурой. Из Лондона было разрешено выезжать только двум типографиям — одной в Оксфорде, другой в Кембридже. В Лондоне их количество было ограничено. Никакая печать не могла храниться, кроме как у члена Общества канцелярских товаров, и любая могла быть конфискована Начальником тюрьмы, над которым епископ Лондонский имел общие полномочия цензора. Трактат Пенри был запрещен, и он оказался в большой опасности.

Итак, перед нами были два человека, оба разгневанные, оба способные, оба привыкшие обращаться напрямую к невежественной аудитории, с которой необходимо было прояснять ситуацию. Оба тоже были смелыми людьми и честными в том смысле, что были готовы рисковать своими жизнями ради своего дела. Было бы странно, если бы они не ухватились за брошюру, как за единственное оставшееся у них оружие против епископов. [The Диотрефы.] Удалл начал с публикации в апреле 1588 года своего диалога, обычно называемого "Диотрефы". [86] Выбор названия был не самым худшим сатирическим ходом в полемике. Диотреф был тем человеком, который упоминается в девятом стихе Третьего Послания Святого Иоанна, "который любит иметь превосходство" и который "не принимает нас". Пуритане свято верили, что ни один министр не должен иметь власти над другим и что епископы, обладающие "превосходством", были "антихристами" и "мелочными папами". В диалоге рассказывается, как епископ, папист, ростовщик и трактирщик получили упрек от проповедника Павла. Только ростовщик проявляет признаки раскаяния, в то время как епископ уходит, жаждущий крови святых, с сердечного одобрения паписта и хозяина таверны, который объясняет, что он живет пороками своих соседей и, похоже, будет разорен проповедями таких людей, как Павел. Эта брошюра была напечатана Джоном Уолдегрейвом, лондонским печатником-пуританином, который в результате был лишен лицензии. Его типография была разбита, но он ухитрился скрыть источник текста. Пенри контрабандой ввез печатный станок, и началась кампания распространения нелегальных брошюр.

#### *Ход полемики.*

Подробности неизвестны. Об именах авторов можно только догадываться. Споры продолжались с конца 1588 по конец 1590 года. Сначала пуритане считали все перед собой. У них было много друзей при дворе, где действительно их доктрина о том, что епископские земли должны быть отобраны и переданы джентльменам, которые могли бы служить королеве, вряд ли "нуждалась в благосклонных или внимательных слушателях". Некоторые сельские

джентльмены оказали им помощь — в частности, сэр Р. Найтли из Фосли в Нортгемптоншире (всегда пуританское графство) и Джоб Трокмортон, который, по-видимому, был тем, кого мы сейчас называли бы ярким антиклерикалом. Они прятали прессу в разных частях страны, пока она не была захвачена графом Дерби. Пенри, вероятно, был лидером борьбы на стороне пуритан. Все началось с публикации Послания Мартина Марпрелата, направленного против доктора Джона Бриджеса, в ноябре 1588 года. Это вызвало серьезное предостережение к народу Англии со стороны доктора Томаса Купера, епископа Винчестерского, примерно в январе 1589 года. Мартин последовал за своей атакой на доктора Бриджеса в "Эпитоме", напечатанной перед Посланием, но опубликованной только в феврале 1589 года. Затем он обратился к епископу Винчестерскому с просьбой отказаться от любой работы для Купера.<sup>[87]</sup>

Успех этих брошюр был огромен. Хорошо известная история рассказывает, как, когда был отдан приказ не зачитывать их, граф Оксфорд вытащил один из них из кармана и преподнес королеве. Торжественные "увещевания" оказались слишком неуклюжими в таком конфликте, и на стороне епископов были привлечены контрпамфлетисты. Эта часть спора не менее неясна, чем другая. Было высказано предположение, что Лайли и Нэш вступились за епископов. Обоим приписывают авторство Паппе с топориком и Миндалины для попугая, которые появились соответственно в конце 1589 и начале 1590 годов. Теперь их обычно приписывают Лили. Затем вмешались третьи стороны и осудили обе палаты или попытались утихомирить шум такими призывами, как "Простой Персиваль, миротворец Англии".

Хотя памфлеты Мартина Марплейта, естественно, были забыты, как только повод прошел, они имеют огромное значение в истории английской литературы. Эвфуистические, пасторальные и другие сказки того времени служили просто моде того времени и легко забываются. Но когда Мартин Марпрелейт опубликовал свое нелицензионное Послание, он подал пример, которому прекрасно последовали. Его памфлет стоит во главе длинного списка, в который входят "Ареопагитика", "Анатомия эквивалента", "Общественный дух вигов", "Кратчайший путь с диссидентами", "Письма Джуниуса", "Цареубийственный мир" и, не будет абсурдом сказать, "Размышления о революции во Франции", который является очень длинным, великим и красноречивым памфлетом, но все же памфлетом. "Послание" и его непосредственные преемники были достойны того, чтобы стать новичками в столь важной части английской литературы.

"Мы знаем, что такое стремление к завершению, и поэтому считаем, что оно является целью всего ужасного", - необходимо было бы подробно изучить все брошюры. Но многие из них практически недоступны, и среди них так много повторений, что о них можно адекватно судить по отдельным примерам. Жизненно важными примерами являются те, которые задают модель. С пуританской стороны их четверо— Диотрефы, которые, хотя, строго говоря, и предшествовали Мартину, задали тон и обозначили строки, Послание, Эпитоме и любое другое произведение Купера. Паппе с топором и Миндаль вместо попугая могут служить примерами антимартинистских памфлетов. Миротворцы были менее заметны. Утверждение о том, что обеим сторонам предстоит многое сказать, и призыв "Почему вы не можете быть благоразумны?" могут быть полны здравого смысла, но они редко вдохновляют людей на слова или поступки решающего характера. Рассматривая ведущие произведения с обеих сторон, можно увидеть, что у них есть одна общая черта. Они крайне несправедливы. Но есть большая разница в том, как они несправедливы, и от этого зависит их литературная ценность. Это различие делает честь пуританским памфлетам. "Диотреф" отражает как доктрину, так и дух

авторов. Они начали с установления закона о том, что тот, кто осуществляет превосходство над своими братьями по служению, является “антихристом” и “мелочным папой”, и что ни одна церковная должность, прямо не упомянутая в Новом Завете, не является христианской. Поэтому они попытались дискредитировать епископов, показав, что они обычно совершали такие действия, каких можно было ожидать от антихриста и мелочного папы. Нам не нужно останавливаться, чтобы утверждать, что это было несправедливо. Конечно, так оно и было, но с литературной точки зрения интересный вопрос заключается в том, как была сформулирована несправедливость? Люди Мартина Марплейта твердо владели стилем памфлета. Насмешки, которыми они осыпали многословные фразы доктора Бриджеса и епископа Купера, показывают, что они прекрасно осознавали преимущества простой прямой манеры. Их собственные предложения кратки и сопровождаются быстрыми предупреждающими движениями. Их ругань яростна, но это редко простой крик. “Тупоголовый осел” - это сквернословие, но если его когда-либо и можно простить, то только тогда, когда вы поймали своего оппонента на плохих рассуждениях, и мартинисты, по крайней мере, пытались это сделать. Было неприлично называть епископа Винчестерского “мужем миссис Купер”. Нехорошо напоминать своему оппоненту, что его жена - распутная словоохотливая маньячка, но для этого требуется больше изобретательности, называя то, о чем было бы честнее умолчать, чем просто выкрикивать жаргонное прозвище мужа неверной жены и применять его к целому классу мужчин в целом. И Мартин обладал достаточным умом, чтобы понимать, что демонстрация справедливости может быть эффективной. Он мог заставить себя допустить, что если Джон Кентерберийский (доктор Уитгифт) когда-нибудь женится, он, без сомнения, выберет христианку.

Когда мы обращаемся к антимартинистским памфлетам, мы обнаруживаем ту же несправедливость духа, в которой мало, а часто и вовсе нет остроумия и остроумной формы. Если Лили писал Паппе Топором, то он был в лучшем месте, когда находился в Эвфузе, в своей одинокой пещере в Силекседре. Элегантность, настоящая в своем искусственном виде, исчезла, и вместо нее мы получаем громкий хвастливый вой оскорблений. Антитаринистам не хватало половины квалификации “ведущего рецензента”. Они ненавидели этого человека, но не знали предмета. Генерал-роялист, который в ответ на самодовольное хвастовство Фэрфакса хорошей дисциплиной солдат парламента сказал ему, что пуритане имеют дьявольские грехи, “которые заключаются в духовной гордыне и бунтарстве”, поразил его сильнее и проявил большее остроумие, чем все памфлетисты, которых мне довелось видеть. Они упускают из виду его уязвимые места, они выкрикивают сквернословие и обвинения в проступках, от которых пуританин был свободен настолько, насколько позволяли всеобщие страсти человечества. Разницу между ними можно вполне справедливо выразить следующим образом. Можно процитировать худшую клевету мартинистов, но антитаринисты - ничто, когда они не используют язык, который почти так же не поддается цитированию, как любой из написанных худшими писателями эпохи Реставрации. Наименее тошнотворные пассажи - это те, в которых эти защитники Церкви злорадствуют над кнутами, клеймами и калечащим ножом Палача Болла. Теперь Мартин редко выходит за рамки угроз епископам *досрочным освобождением*, а когда он это делает, то останавливается на “пеньковом ошейнике”. *[Его место в истории литературы.]* Люди Мартина Марпрелата сражались за ныне устаревшее дело, в стиле, который имеет явные недостатки вкуса и темперамента. Но они были на правильном пути, они подали пример полемики с памфлетами, от которой пресса должна была вовремя отказаться, и они сделали это таким образом, который нуждался только в исправлении. Автор “Анатомии эквивалента” усвоил,

что, когда вы доказали, что ваш оппонент “тупоголовый осел”, излишне поносить его этим именем. Тем не менее, он действительно был преемником Мартина, в то время как линия антитаринистов закончилась на Неде Уорде.

### *Проститутка.*

Иногда говорят, что мартинисты были разгромлены Лайли и Нэшем, что, безусловно, несправедливо по отношению к графу Дерби, а не только к Боллу Палачу. Поскольку они были разгромлены литературным оружием, честь победить их принадлежит совсем другой руке. Доктрина пуритан была опровергнута в "Церковном правлении" Ричарда Хукера - величайшем шедевре елизаветинской прозы.<sup>[88]</sup> Хукер родился в Хевитри, недалеко от Эксетера, в 1553 году. Его семья была бедной, и, как и многие его современники, он получил образование благодаря доброте покровителей. Доктор Джуэл, епископ Солсберийский, и Эдвин Сэндис, в то время епископ Лондонский, а впоследствии архиепископ Йоркский, последовательно защищали его в Оксфорде. Он был наставником сыновей Сэндиса. Если Исаак Уолтон был правильно проинформирован, коварная домовладелица безропотно привлекла его в качестве мужа своей дочери. Ему пришлось оставить свое братство после женитьбы в 1584 году, и он был назначен в дом Дрейтона Бошана в Бакингемшире. В следующем году он был назначен мастером Храма. Здесь он получил широкую известность благодаря полемике с пуританином Уолтером Трэверсом, которая велась с обеих сторон с большей умеренностью, чем это было обычно в те времена. Проработав магистром семь лет, он отказался от него, чтобы жить в Уилтшире. Он умер в Бишопсборне, недалеко от Кентербери, в 1600 году.

### *The Церковное государственное устройство.*

В главе своей “Истории конституции”, посвященной законам Елизаветы против нонконформистов, мистер Хэллэм написал: "Но в то время как эти сцены гордыни и преследований, с одной стороны, и сектантской наглости - с другой, деформировали лоно английской Церкви, она нашла защитника своих институтов в том, кто вмешался в эти вульгарные споры, подобно рыцарю романтики, среди мелких скандалистов, с оружием более тонкого нрава, достойным проявить себя на более благородном поприще". Если это предложение следует понимать как означающее — как, возможно, следует из контекста, — что Хукер участвовал в конфликте с Мартином Марплатом, оно неточно. Он ответил Картрайту и Трэверсу так же, как это сделал доктор Бриджес, и что бы ни говорили об этих людях, было бы глупо называть их обычными скандалистами, в то время как было бы трудно сказать, какое более благородное поприще мог бы найти Хукер для своего оружия, чем то, на котором он оправдывал веру и религиозные обычаи англичан. И все же мистер Халлам справедливо выделил преобладающую черту характера Хукера. В нем есть что-то рыцарское, что-то от рыцарства сэра Галахада. Он мог нанести сокрушительный удар, что он и делает в одном отрывке, исполненном тонкого презрения, посвященном глумливым пуританским памфлетам, по сравнению с которыми вся брань их настоящих противников — просто грубый шум. И все же, что преобладает в нем настолько полно, что исключения едва заметны, - это умеренность, которая принесла ему имя “Рассудительного”. Это легкая умеренность не того, кто мало заботится, а человека, который был очень убежден, очень серьезен и к тому же очень хорош. Церковное устройство ценно не только как образец рассуждения. Во-первых, оно дошло до нас неполным. Первые четыре книги, которые, должно быть, были начаты, когда он был в Храме, были опубликованы в 1594 году. Длинная пятая книга появилась в 1597 году. Три, которые

составляют в общей сложности восемь, остались незаконченными после его смерти и перешли в небрежные, если не сказать неверные, руки. Но пяти бесспорных книг было достаточно, чтобы выполнить работу Хукера для Англиканской церкви, и они не сделали этого, представив его читателям такую тщательно аргументированную и компактную систему, какую они могли бы найти в Институтах Кальвина. Англичане никогда особо не заботились о последовательности системы. Для них было достаточно того, что Хукер оправдывал обычаи, церемонии и формы церковного управления, к которым они привыкли, против “Сторонников дисциплины”, которые осуждали их за отсутствие прямого авторитета Нового Завета, доказывая, что они преобладали среди благочестивых людей прежних времен, были сами по себе невинны и, следовательно, могли быть приняты искренними христианами как удобные, благочестивые и подающие хороший пример, даже если у них не было “божественного права”, когда они были навязаны властью. По сути, это не было новой доктриной. Ее Величество в Совете говорила то же самое в течение многих лет, то же самое говорили Уитгифт, Бриджес и все защитники Истеблишмента. Но то, что они делали сухим судебным запретом или сложной схоластической аргументацией, Хукер делал убеждением, пафосом и благородной риторикой. Критика в адрес того, что он иногда проявляет красноречие там, где ему следовало бы приводить аргументы, не заходит далеко, если учесть цель его книги. Не по логике Бог избрал спасение Своей Церкви ни в прежние века, ни даже в шестнадцатом. В случае с Хукером, как и в случае с любым поэтом, литература полностью оправдала саму себя. Красота стиля, всегда по существу чисто английского, несмотря на случайные латинские обороты предложения, является великой заслугой церковного правления. Знаменитые красноречивые отрывки возникают естественно, потому что они всегда соответствуют большему пафосу, или святости, или более глубокой страсти той части его предмета, которой он занимается в данный момент. Англичанин стоял между кальвинистом, с одной стороны, и римско-католиком - с другой, оба апеллировали к нему по религиозным соображениям. Существовала реальная опасность, что его собственная Церковь не найдет, что сказать ему, кроме того, что порядочность есть порядочность, что ему лучше не утруждать себя дискуссионными вопросами, которые он никогда не поймет, и что он должен повиноваться королеве. Если бы это было все, что он мог сказать, англичане, озабоченные религией, — большинство мыслящих людей, будь то невежественные или образованные, — несомненно, отправились бы либо в Женеву, либо в Рим, в то время как только бездумная масса осталась бы в Церкви. В этом случае он навсегда погиб бы в Гражданской войне. От этой участи его спас Хукер.

---

## ГЛАВА X.

### ФРАНЦИЯ. ПОЭЗИЯ ПОЗДНЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ.

ПЛЕЯДА—РОНСАР—МЕНЬШИЕ ЗВЕЗДЫ—“ЗАЩИТА И ИЛЛЮСТРАЦИЯ ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКА”—ТВОРЧЕСТВО РОНСАРА—ЕГО МЕСТО В ПОЭЗИИ—ИОАХИМ ДЮ БЕЛЛЕ—РЕМИ БЕЛЛО—БАИФ—ДЮ БАРТАС—Д'Обинье—ДРАМАТИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ПЛЕЯДЫ—ЖОДЕЛЛЬ—ГРЕВЕН И ЛА ТАЙЛЬ—МОНКРЕСТЬЕН—КОМЕДИЯ—“ВОССОЕДИНЕНИЕ”—ПРИЧИНЫ ПРОВАЛА РАННЕЙ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Французская литература позднего Возрождения разделена, почти как бы видимыми механическими барьерами, от того, что было до, и от того, что должно было произойти после. В прозе это различие менее заметно, но даже здесь оно реально, в то время как поэзия того времени - это работа школы с собственным кредо и набором формул. У французов всегда было в обычае, будь то в политике, искусстве или литературе, полностью переезжать с места на место и делать все чисто. Каждая новая школа отвергает свою предшественницу с более или менее огульным презрением, в свою очередь становится тиранией и со временем восстает против нее и уничтожается. Этот процесс никогда не был показан более полно и с меньшим количеством тревожащих элементов, чем в истории Плеяды. Ровно в середине века небольшая группа молодых писателей овладела французской поэзией, отвергла формы своих предшественников как “бакалейные” (*épiceries*), точно так же, как писатели-романтики этого столетия называли классический стиль “париком” (*perruque*) и правили без сопротивления, пока в один прекрасный день их не вытеснило столь же непочтительное, хотя и более педантичное и менее щедрое перо Малерба.

### *Плеяда.*

Поэты Плеяды имеют право на уважение историка литературы по нескольким причинам и на его благодарность за то, что они образовали компактную группу, которую ему не составило труда распутать, потому что они намеренно стояли особняком, или определить, потому что они сделали за него работу, опубликовав исчерпывающий манифест своих принципов. Нигде нет лучшего примера той *ситуации с нетте*, которую так любят французы. Плеяда знала, что у нее на уме и что она хочет делать. Более того, если она и не всегда достигала своей цели, то, по крайней мере, знала, как должна выполняться работа. Существуют некоторые небольшие сомнения относительно названий семи звезд, образующих первоначальное созвездие. В наиболее ортодоксальном списке указаны Дора, Ронсар, Дю Белле, Белло, Баиф, Жоделль и Понтус де Тьярд, но другой, менее авторитетный, заменяет шестой и седьмой Сцеволом де Сент-Мартом и Мюре. Неважно, какое из двух взято, поскольку оба включают важные имена. Жоделль занимает заметное место во французской драматической литературе, но драма второстепенна в истории Плеяды. Понтус де Тьярд (1521-1603), хотя первенец и последний оставшийся в живых член братства, не является важным членом и может пройти мимо своих лидеров, Ронсара, Дю Белле, Белло и Баифа.

### *Ронсар.*

Все эти поэты были джентльменами по рождению, и некоторые из них имели большие связи. Пьер де Ронсар, главный из них и “Принц поэтов” своего века, не только по мнению своих соотечественников, но и с согласия многих иностранцев, был сыном *метрдомеля* (управляющего двором) Франциска I. Он родился в Вандоме в 1524 году и поступил на службу к герцогу Орлеанскому в качестве пажа. Когда Яков V вернул свою вторую жену, Марию Лотарингскую, в Шотландию, Ронсар последовал за ними и провел у них на службе тридцать месяцев, вернувшись во Францию через Англию. Когда *подавалась закуска*, он был прикреплен к свите более чем одного посла. Среди них был Лазарь де Баиф, чей внебрачный сын, Жан Антуан де Баиф, получал образование под опекой гуманиста Жана Дора, Дора или Д'Ора (1508-1588). Ронсар с ранних лет проявлял пристрастие к чтению, и если он отвергал формы Клемана Маро, то не без их знания. Болезнь, которая, возможно, была результатом его страданий во время кораблекрушения у берегов Шотландии, оставила его глухим в 1546 году. Теперь он, и, как

кажется, не без желания, оставил службу при дворе и отправился учиться в коллеж Кокере под руководством Дора и в компании Жана Антуана де Баифа. Реми Белло был учеником того же колледжа. Случайная встреча между Ронсаром и Иоахимом дю Белле добавила этого последнего к стипендии. |*Меньшие звезды.*| Все четверо, советуемые и одобряемые Доратом, взялись произвести революцию во французской поэзии, и им это удалось. Можно кратко отметить более поздние даты в их биографиях. Ронсар пользовался большой благосклонностью при дворе, заслуженной не только восхищением его поэзией, но и его исключительно дружелюбным личным характером. После смерти Карла IX, который сам был прекрасным стихотворцем, Ронсар удалился в аббатство Круа-Валь, мирским настоятелем которого он был, и умер в 1584 году. Реми Белло (1528-1577) провел мирную жизнь на службе Лотарингскому дому, и братья-поэты унесли его в могилу. Иоахим дю Белле (1525? -1560), представитель очень выдающейся семьи военных и государственных деятелей, некоторые из которых оставили свой след во французской мемуарной литературе, сопровождал своего родственника кардинала дю Белле в Рим, но впал в немилость и вернулся во Францию. У него было слабое здоровье, и, по-видимому, он страдал от семейных неурядиц. Он внезапно умер от апоплексического удара в возрасте тридцати шести лет. Жан Антуан де Баиф (1532-1589) вел активную общественную жизнь и переживал перемены в судьбе. Характерно, что он основал раннюю Французскую академию, на которую получил патент от Карла IX в 1570 году.<sup>[89]</sup> Это продолжалось несколько лет.

#### *The Défense et Illustration de la Langue Française.*

"Защита и иллюстрация французского языка", являющаяся манифестом школы, была написана Иоахимом дю Белле. Она была опубликована в феврале 1550 года по современному календарю, но в 1549 году по старому, из-за чего год начинался в День Богоматери. Если бы Буало, прежде чем с таким презрением отвергнуть Ронсара и его друзей, взял на себя труд прочитать этот трактат, он бы узнал, что в их намерения не входило говорить по-французски на латыни и греческом или создавать новое искусство на свой лад. Их цель была совсем иной. Их целью было писать на хорошем французском, но использовать все ресурсы языка для того, чтобы воспроизвести формы великих классических литератур — Эпоса, Драмы, Сатиры, Оды и итальянские образцы — Канцоны и Сонета. Они считали, и не без основания, что французский стих школы Маро был беден ритмом и "легкомыслен". Он пришел к выводу, что довольствуется девятью незначительными куплетами, если может поместить "le petit mot pour rire" в десятый. Фиктивное Средневековье продолжалось - всего лишь остатки и отголосок аллегии римской Розы. Дю Белле с уважением отзывается о Романе и его авторах — Гийоме де Лоррисе и Жане де Менге. Он был в достаточной степени поклонником французской средневековой литературы, чтобы цитировать истории о Ланселоте как подходящие для использования в эпосе. Но он настаивает на том, что прозаический язык, используемый школой Маро, не годился для поэзии и что необходимо сформировать новый поэтический язык, что может быть сделано только путем усердного изучения греческого и латыни. То, чему студент научился, он должен был усвоить и сделать французским. В этом не было ничего, что не было бы сразу же неизбежным, если учесть огромное влияние классической литературы того поколения, и само по себе не было бы разумным. К несчастью, "Плеяда" так полностью оторвалась от средневековой традиции; и критика Сент-Бева неоспорима: если Ронсар и его школа искали *эпопеи*, у них были такие же веские основания осудить сонет, как "рондо" или "балладу". Однако перед ними была не великая средневековая литература. Это уже было забыто. Они совершили работу, от которой семнадцатый век, относившийся к ним с презрением, извлек выгоду. Если они не достигли

всего, к чему стремились, то только потому, что никто из них — даже Ронсар - не был человеком первого ранга поэтического гения, а не потому, что их принципы и метод были ошибочны. И вот что следует сказать— если некоторые из их последователей и впадали в языковую экстравагантность (поэты собственно Плеяды и их современники не были, по крайней мере в ранние годы, открыты для упреков), они не обедняли французский язык. Они не сводили его, когда оно использовалось в литературных целях, к бесцветным общим терминам; они также не связывали александрийский текст в наборы из двух строк, устанавливая бессмысленное правило, согласно которому смысл никогда не должен переноситься на третью. Их революция была более плодотворной и менее разрушительной, чем революция Малерб.

### *Работа Ронсара.*

Хотя Дю Белле выступал в качестве представителя школы, его мгновенно затмил Ронсар. Оды "Принца поэтов" были опубликованы в 1550 году, примерно в то же время, что и Сонеты к Олив (анаграмма мадемуазель Дж. de Viole) of Du Bellay. Он сразу же был принят как *the* поэт своего времени, и его превосходство сохранялось до самой его смерти, вне всяких сомнений, за исключением одного момента в последние годы его жизни, когда оно, казалось, пошатнулось из-за популярности Дю Бартаса. "Амуры Кассандры"[90] последовало в 1552 году второе издание, в последующие годы содержащее знаменитую "Mignonne allons voir si la rose". В 1555 году появились Гимны, а в 1560 году он собрал все, что он к тому времени написал, в полном издании по просьбе королевы Марии, которая была его горячей поклонницей, как и все остальные. а также королева Елизавета. Между 1561 и 1574 годами он состоял на службе у Карла IX, который относился к нему с добротой и чьи "добродетели" он прославлял даже после его смерти в выражениях, которые нам кажутся странными. Как придворный поэт, он писал "по приказу", что не является благоприятным источником вдохновения. Именно для того, чтобы доставить удовольствие королю, он написал свою фрагментарную эпопею "Франсиада", которая, по признанию его самых искренних поклонников, "скучна". К несчастью, она была опубликована накануне праздника Святого Варфоломея. И все же его "Беседы о страданиях времени" (1562) и "Обращение к народу Франции" (1563) относятся к этим годам, и они были вызваны у него ужасающими страданиями того времени. Генрих III, хотя и был щедр к некоторым, был менее благосклонен к поэтам, чем его брат, и Ронсар был свободен выражать себя в лирике и меланхолических сонетах своих последних лет. В самом конце, когда его здоровье пошатнулось, а разум пострадал, он внес неудачную и незначительную редакцию в свой труд, опубликованный в 1584 году.

### *Его место в поэзии.*

Возможно, некоторым оправданием для огульного осуждения Малерб Ронсара является тот факт, что даже романтической реакции этого столетия не удалось вернуть благосклонность к той части поэзии вождя Плеяды, за которую им больше всего восхищались современники и которой он больше всего гордился. В энергичном сонете, начинающемся "Ils ont menty, d'Aurat", написанном против Дю Бартаса — или, по крайней мере, против его поклонников, — Ронсар апеллировал к своему собственному франку и

"Les neuf belles sœurs

Qui trempèrent mes vers dans leurs graves douceurs,"

как свидетели того, что он был не кем иным, как автором Семейна. Теперь именно эта часть его поэзии, та, в которой он хотел бы стать эпическим поэтом или надеть одеяние Пиндара, мертва и не может быть никакими усилиями возвращена к жизни. Когда Малерб осудил это, он вынес приговор, который ни один позднейший почитатель поэзии шестнадцатого века не смог отменить. Грубая ошибка более поздней школы заключалась в том, что она не принимала во внимание преходящую моду на подражание классическим образцам и закрывала глаза на тот факт, что, помимо Ронсара ле Пиндарика, был еще Ронсар, автор "Миньон аллонс в поисках розы" и прекрасного сонета к Элен "Quand tu seras bien vieille". Этот Ронсар был очень искренним и элегантным, если не очень великим поэтом. Возможно, ему самому было бы неприятно узнать, что им восхищаются за эти темы, а не за его "Франсиаду" и пиндарову оду Мишелю де Оспиталю. И все же его ошибочная оценка относительной ценности различных частей его творчества не влияет на его настоящую славу, которая заключается в том, что он вывел французский стих из состояния прозы с рифмами, в которое он впал, придал ему новую мелодию и вдохнул в него новый поэтический дух. Он сделал для Франции то, что начали Суррей и Уайатт, а Спенсер и Сидни завершили для нас, то, что испанские поэты школы Боскана и Гарсиласо попытались сделать для кастильца. Он создал образец более изящных и величественных мер, и он привнес в литературу древнее классическое вдохновение из чистой науки. Если у него было гораздо меньше власти, чем у его английских современников, он был бесконечно оригинальнее испанцев. В нем есть не просто рабское повторение иностранных образцов, но постоянное и успешное стремление создать подлинный французский эквивалент, что совсем другое дело.

*Joachim du Bellay.*

Последователей "принца" неизбежно затмевает их лидер, и это тем более вероятно, что группа поэтов запоминается своими достижениями, общим поэтическим духом, ученостью — короче говоря, чем угодно, только не властью. Сила, действительно, — это не то, что можно приписать поэтам Плеяды. Когда оно появляется у молодых людей, то только в стихах гугенотов Дю Бартаса и Д'Обинье, у которых опять же меньше научных достижений. Среди других поэтов школы Ронсара, от его брата по литературе Иоахима дю Белле до его последнего последователя Жана Берто (1532-1611), лучшим обычно считается то, что меланхолично или то, что весело и грациозно. Иоахим дю Белле<sup>[91]</sup> опубликовал свой первый том, в который вошли сонеты к Олив, "Musagnæomachie", или "Битва муз с невежеством", и несколько од в 1550 году, незадолго до Ронсара. Сонет уже был написан на французском языке Меллином де Сен-Желе, но Дю Белле претендовал на честь первой "акклиматизации" его, и ему это было позволено. Моделью, принятой и которой постоянно следовали во Франции, был "Петрарка". Его самая запоминающаяся работа родилась из новых впечатлений, полученных в Италии. Именно там он написал "Римские древности" — сонеты, переведенные Спенсером под названием "Руины", — "Сожаления", в которых он выражает свое отвращение к папской столице и тоску по дому, и "Деревенские песни", вдохновленные латинской поэзией Наваджеро, венецианца, который посоветовал Боскану писать в итальянской манере. Дю Белле сам писал латинские стихи. "Деревенские песни", опубликованные одновременно с "Сожалениями", в 1558 году, содержат его самые известные произведения, "совершенно веселый и грациозный Ваннер" ("Веялка") и "Строки к Венере", в которых он сделал все, что можно было сделать, с этим очень искусственным продуктом — пасторальной поэзией ученых поэтов. У Виталья Дю Белле были клюв и когти. Его хвалили за то, что он поместил эпиграмму в сонет, и, безусловно, есть несколько лучших примеров того, как этого можно достичь, чем многочисленные Сожаления, которые

противопоставляют внешнюю вежливость и достоинство внутренней измене и подлости римского двора. Дю Белле более однородно превосходит, чем Ронсар, но основная часть его работ гораздо меньше, и он меньше старался.

*Ремис Белло.*

The Жантиль Белло был менее сильным человеком, чем Дю Белле, и к чести его критических способностей следует отметить, что он распознал истину. Он оставил в покое оду, пиндарическую или горацанскую, и посвятил себя либо переводу (он переводил Анакреона), либо поэзии в стиле Jeux Rustiques. Его "Бержери", 1565 г., и его "Дневник двух бержери", 1572 г., относятся к этому порядку, в то время как его "Амуры и новые перемены пьера", посвященные истинности и собственности Икель, являются имитацией или адаптацией "Метаморфоз" Овидия и "поэтов греческого декаданса", основанной на книге о свойствах драгоценных камней, написанной епископом Ренна в одиннадцатом веке. Наши собственные любители эвфуизма, должно быть, обратились к тому же источнику. В первом Бержери содержится действительно восхитительный

“Avril l’honneur et des Bois

Et des Mois,”

который стоит в одном ряду с "Ваннером" Дю Белле как шедевр стиля. Любопытным комментарием к теории, объясняющей литературу "обстоятельствами", является то, что все эти легкие стихи о изящных вещах относятся к годам Амбуазского заговора, когда улицы этого города, по яростному выражению Ренье де ла Планша, были устланы трупами казненных гугенотов, и в то время как религиозные войны, Варфоломеевский день и Лига заливали Францию кровью.

*Baïf.*

Как и Белло, Ж. Б. де Баиф был переводчиком. Его версии "Антигоны" и "Евнуха Теренция" были опубликованы в 1565 году, а другие переводы греческих и латинских драм остались неопубликованными после его смерти и были утеряны. Баиф также был автором комедии, подражавшей Плавту "Храбрый", поставленной в 1567 году. Его поэзия включает "Путешествие по Европе" и "Любови Мелины", 1552, "Любови Франции", 1555 — это циклы сонетов — "Метеоры" 1567 года, его "Этреннес де Поэзия Франции", 1574, и "Мимы", 1576. Баиф, который был скорее ученым, чем поэтом, возглавил попытку реформировать французскую орфографию, которая действительно в то время немало нуждалась в приведении в порядок, и он также был одним из небольшой группы писателей, которые повторили во Франции безнадежную попытку привести поэзию современных языков в соответствие с классическими размерами. Его Академия уже упоминалась. Жан Дора и Понтус де Тьярд заслуживают упоминания главным образом потому, что их имена ассоциируются с именами более оригинальных людей. Дора был гуманистом, чья роль в создании поэзии "Плеяды" заключалась в том, чтобы руководить чтением своих учеников в колледже Кокере и писать греческие и латинские стихи в их честь. Его французские стихи незначительны. Понтус де Тьярд мог бы претендовать на звание предшественника "Плеяды", поскольку его "Любовные ошибки" появились незадолго до первого опубликованного стихотворения Ронсара и Дю Белле. Но вскоре он отказался от стихосложения ради теологии и математики.[92]

О большинстве поэтов, последовавших “под победоносным знаменем” своего принца Ронсара, как и о менее образованных поэтах Испании, здесь нет подробного упоминания. Изобилие литературных талантов, в которых во Франции редко бывал недостаток, в достаточной степени объясняет “урожай поэтов”, появившийся “по призыву Дю Белле и под рукой Ронсара”. То время войн, угнетения и заговоров могло показаться “всецело посвященным Музам”. Оливье де Маньи (ум. 1560), Жак Тахуро (1527-1555), Николя Денисо (1515-1559), прозванный анаграммой “граф д'Альсинуа”, Луи ле Карон (1536-1617), называвший себя Шарондасом, Этьен де ла Боэти (1530-1563), друг Монтеня, который действительно спас его от забвения, и другие, кого было бы утомительно упоминать, были талантливыми людьми, уважаемыми членами армии второстепенных поэтов, в котором у народов со значительными литературными способностями и во времена литературного расцвета никогда не было недостатка. Один действительно оригинальный поэт обычно создает многих, кто достиг совершенства, но кто без примера, возможно, никогда бы не написал и, конечно, не написал бы так хорошо. Возможно, именно необходимость найти рифму к *haut* побудила Буало процитировать из числа всех последователей Ронсара имена “Деспорта и Берто”. Его догматическое утверждение о том, что они стали “более сдержанными” после падения Ронсара, совершенно необоснованно. Деспорт (1546-1606), который по характеру был придворным низшего сорта, был обязан своей большой популярностью при дворе тому факту, что он был отголоском одной из сторон Ронсара.<sup>[93]</sup> Берто (1552-1611), другой придворный, также был другим Деспотом. Их большая значимость была обусловлена главным образом тем фактом, что они олицетворяли упадок своей школы.

Однако во Франции есть три поэта конца шестнадцатого века, которые стоят особняком, хотя всех их вполне можно охарактеризовать как последователей Ронсара, и одному из них было поручено, по французскому выражению, “донести этот факт” до дотошной критики Малерба. Это Дю Бартас, Обинье и Ренье.

#### *Du Bartas.*

Гийом Саллюст, сеньор дю Бартас, родился примерно в 1544 году в Монфоре, недалеко от Оша, в Гаскони. Он служил Генриху IV как в дипломатии, так и на войне и умер в 1590 году от ран, полученных в битве при Иври. Дю Бартас был одним из многих людей своего времени, которые, по некогда любимому выражению, были “там Марте куам Меркурио”, одинаково преданные оружию и литературе. По предложению Жанны д'Альбре, королевы Наваррской, он начал с написания поэмы на тему Юдифи; но известность ему принесла “Семейн”, или “Неделя творения”, опубликованная в 1579 году. За ним последовали “Урания”, “Триумфальная арка” и “Вторая семья”, часть которых была опубликована в 1584 году и осталась незаконченной после его смерти. Дю Бартас - интересная фигура, и его литературная судьба была любопытной. Для людей его класса во Франции исповедание протестантизма обычно было лишь формой политической оппозиции. Они были “приверженцами Религии”, потому что были врагами Дома Гизов, и подавляющее большинство из них отпало от нее в следующих поколениях. Но у Дю Бартаса религиозный энтузиазм был явно настоящим. Он принадлежал к пуританскому типу, и в этом, по крайней мере, отчасти, кроется объяснение его странной литературной удачи в его собственной стране. Поначалу он был необычайно популярен. Даже Ронсар похвалил его и прислал в подарок перо. Но его сторонники начали утверждать, что он превосходит придворного поэта. Это вполне естественно вызвало у Ронсара решительное отрицание сонета Дора, и мнение французов было благосклонно к старшему поэту. Его собственные соотечественники относились к Дю Бартасу с пренебрежением и даже презрением.<sup>[94]</sup> За

границей ему повезло больше. Его широко переводили. Английская версия Джошуа Сильвестра долгое время была популярна у нас, а сравнительно недавно Гете похвалил его за проявление качеств, отсутствующих у других французов. Но французы, которым пуританский типаж всегда был чужд, невзлюбили его именно по этим причинам. Они всегда настаивали на том, чтобы обращать внимание исключительно на его недостатки, отсутствие вкуса, провинциализм и педантизм. Все они неоспоримы, но критики, которые пытались добиться справедливости в отношении Плеяды, должны были помнить, что эта последняя была лишь преувеличением учения Ронсара и Дю Белле. Они рекомендовали адаптировать язык классической поэзии, греческий и латынь. Они использовали инверсии и утверждали, что французские писатели имели право составлять сложные слова по греческому образцу. Дю Белле, например, оправдывает такое словосочетание, как “fervêtu”. Дю Бартас, безусловно, допускал в этом отношении очень широкие вольности. Он написал такие строки, как...

“Le feu donne-clarté, porte-chaud jette-flamme;”

и внимательные исследователи обнаружили более трехсот примеров таких слов в его стихах. Поскольку французы не решили использовать свободу, достаточно законную в языке, который содержит такие слова, как *марш-бросок* и *эгреду*, Дю Бартас пострадал за свою смелость. Достаточно легко обнаружить в нем педантизм и безвкусицу; и было бы легко, сосредоточив внимание на “пиндарической” стороне Ронсара, показать, что он был высокопарным писателем. Но не менее важно и то, что в Дю Бартасе есть неистовое величие, которое болезненно редко встречается в правильной поэзии Франции. Справедливо будет сказать, что если качество французского ума, которое французы называют “le bon sens français”, достигло одного из своих триумфов, когда оно полностью отвергло Дю Бартаса, то оно также обрекло свою литературу на отсутствие Мильтона. Когда ваше исключительное стремление - быть безупречным, быть просто правильным, ваш самый безопасный курс - воздерживаться. Если вы воздержитесь от “кубка вина” и “красного золота”, от любви, приключений и честолюбия, тогда вы можете “легко жить и тихо умереть”; но вы вряд ли сделаете что-нибудь страстное. Нет ничего более “правильного”, чем холодная вода.

*Agrippa D'Aubigné.*

Теодор Агриппа Д'Обинье, современник, друг и единомышленник Дю Бартаса, был дворянином из старинного рода в Сентонже. Его долгая жизнь была полна волнений и многогранной деятельности. Жан Д'Обинье, его отец, был канцлером Наварры. Сын родился в 1550 году и получил тщательное образование, от которого, несомненно, получил пользу, хотя мы можем усомниться в точности его собственного утверждения о том, что он умел читать по-гречески, по-латыни и по-еврейски в возрасте шести лет. Жан Д'Обинье был ярким кальвинистом. Это одна из самых известных историй того времени о том, как он заставил своего сына, тогда еще совсем мальчика, поклясться в присутствии отрубленных голов Ла Реноди и других главарей амбуазского заговора отомстить за их смерть. Д'Обинье сдержал эту “клятву Ганнибала” до конца своей жизни. Когда ему было всего девять лет, он рискнул пойти на костер, “его ужас перед Мессой победил страх перед огнем”. Он принимал участие в обороне Орлеана во время первой религиозной войны, а оттуда бежал в Женеву, где учился у Теодора Безы. Позже он служил под началом Конде, а затем присоединился к Генриху Наваррскому. Ему посчастливилось скрываться из-за дуэли, когда произошла Варфоломеевская резня. Он остался с Генрихом при французском дворе. В течение этого периода он, кажется, настолько

отошел от жесткости своих принципов, что преклонился перед своим учителем “в храме Риммона”. В это время он, безусловно, познакомился с Ронсаром и попал под его влияние. Он писал придворные стихи, сочинил трагедию и принадлежал к Академии Баифа. Когда Генрих Наваррский совершил побег, Д'Обинье сопровождал его. У беарнца не было более смелого и верного слуги, и никто не говорил с ним с большей откровенностью. Отречение Генриха IV. было горьким ударом для Д'Обинье, и он рисковал благосклонностью своего хозяина, резко осудив этот политический акт. Тем не менее Генрих знал о преданности Д'Обинье и оставил ему в наследство должности губернатора Сентонжа и вице-адмирала Пуату. После убийства короля он принял участие в неудачной оппозиции Марии Медичи. Публикация его "Всемирной истории" возбудила против него врагов, и в 1620 году он бежал в Женеву, где и умер в 1630 году, энергичный до последнего — “напрасный труд, расслабление и отсутствие скуки жизни”, как он описывает себя в своем завещании. Прозаические работы Д'Обинье очень велики, и о них мы поговорим в другом месте.<sup>[95]</sup> Его поэзия делится на более легкие стихи, которые он написал под влиянием Ронсара, и Трагические пьесы, которые, несомненно, демонстрируют влияние Дю Бартаса. Если понимать его собственные слова в буквальном смысле, они были написаны в самый разгар войны с Лигой; но есть внутренние свидетельства того, что это может быть верно только в отношении трех первых. Остальные были, по крайней мере, в основном написаны после заключения Вервинского мира в 1598 году. There are seven poems in Les Tragiques, called *Misères, Princes, La Chambre Dorée, Les Feux, Les Fers, Vengeances, Jugement*. Это исторические поэмы, написанные стихами, которые иногда тяжеловесны, но часто великолепны и всегда одушевлены мрачной силой. Д'Обинье обличает зло в образе латинского сатирика; но дух исходит от еврейского пророка, и это, возможно, принижается, если мы называем это сатирой.

Трудно было бы найти более резкий контраст, чем показано, между долгой беспокойной жизнью Д'Обинье и карьерой Матюрена Ренье. Он родился в Шартре в 1573 году в семье среднего класса и приходился племянником преуспевающему придворному поэту Деспорту. Семья предназначила его для Церкви, и он принял постриг в возрасте одиннадцати лет. Под влиянием, по всей вероятности, своего дяди он был назначен на место в свите кардинала Жуаеза, посла Франции в Италии. Позже он был обеспечен канонизмом в своем родном городе и умер там в 1613 году. Характер Ренье, к сожалению, можно описать почти теми же терминами, которые герцог Веллингтон использовал по отношению к английскому военному авантюристу, служившему под его началом на полуострове. По словам герцога, он был “храбрым парнем, но грустным пьяным псом”. К сожалению, Ренье можно охарактеризовать как выдающегося поэта, но грустного пьяного пса. Его привычки, а не качество его стихов, оправдывают эпитет “циничный”, который был применен к нему.<sup>[96]</sup> Хотя он писал и другие стихи, в том числе несколько прекрасных стихотворений, Ренье запомнился прежде всего как сатирик. Таким он был в собственном смысле этого слова. Он нападал на пороки и не только говорил жестокие вещи о людях, которые ему не нравились. В форме своих стихов Ренье был настолько прав, что избежал осуждения, которому школа Малерба подвергла всех других поэтов его века. Тем не менее, он сохранил большую часть свободы прежнего времени, и в своей девятой сатире он с восхитительной точностью указал, в чем именно заключались слабые стороны реформы Малерба. В Ренье есть индивидуальность и атмосфера искренности, которые спасают его творчество от слишком распространенного недостатка современной сатиры — быть простым отголоском Ювенала, стихи которого написаны не потому, что автор испытывает какое-либо негодование, а только потому, что он считал достойным поступком подражать классикам и ругать своих современников.

Амбиции "Плеяды" включали реформу драматургии, а также другой литературы. Его поэты хотели заменить Мистерии, Мораль, "Глупости" и "Фарсы" трагедией и комедией. Их шансы на успех в этой области могли показаться, во всяком случае, более многообещающими, чем где-либо еще. Вкус к театру был очень силен во Франции. В Париже существовала гильдия, учрежденная королевской хартией в 1402 году для исполнения мистерий и морали, которая владела театром в госпитале Тринити, недалеко от ворот Сен-Дени. Два других общества, Clercs de la Bazoche, или Клерки парижского парламента, и Enfants sans Souci, группа добровольцев, разыгрывавших фарсы, существовали бок о бок с главной гильдией, которая называлась Confrérie de la Passion, и в некоторой степени находились под ее контролем. В провинциях существовало множество обществ под названием *pius*, которые существовали для постановки пьес. И хотя сцена пользовалась такой большой популярностью, существовал ряд причин, которые сделали невозможным продолжение религиозных пьес средневековья. Влияние эпохи Возрождения помогло дискредитировать их форму, в то время как распространение Реформации сделало их старое совершенно реалистичное благочестие смешным. Еще в 1540 году парижский парламент протестовал против выступлений Братства Страстей, считая, что это привело к скандалу. В 1548 году было строго запрещено представлять религиозные мистерии.

#### *Драматическое произведение Плеяды.*

Поскольку поэты Плеяды в те годы только начинали организовываться и должны были представить свою первую попытку повторить классические образцы на французском языке в 1552 году, на первый взгляд может показаться, что у них была исключительно благоприятная возможность. Им оставалось только занять освободившееся место. Но на самом деле это было далеко не так. Хотя Братству Страстей Господних было запрещено разыгрывать священные мистерии, оно сохранило за собой исключительную привилегию открыть театр в Париже и, таким образом, смогло заставить замолчать всех соперников. Торговцы и ремесленники, составлявшие гильдию, вряд ли благоволили к своим презрительным литературным соперникам, в то время как поэты были столь же не склонны идти рука об руку с такими мастерами. Таким образом, литераторы были практически отрезаны от реальной сцены и были вынуждены искать возможность поставить свои пьесы при дворе или в колледжах. У них не было доступа ни к какому коллективу актеров. Нам не нужно придавать слишком большого значения этому исключению из реального театра. Если бы Жоделль и Гарнье обладали драматическим гением высокого уровня, их произведения свидетельствовали бы в их пользу. Со временем — датой является 1588 год — Братство Страстей Господних дало согласие на создание независимого театра. После восстановления мира в 1593 году в Париже всегда был один театр. С тех пор это было под силу любому французу, обладавшему необходимыми способностями, чтобы стать Лопе де Вегой или Шекспиром своей страны. Если таковой не появился, то, несомненно, потому, что такой француз не родился; и, возможно, в долгосрочной перспективе отсутствие нужного человека является единственным адекватным объяснением нехватки какой-либо формы литературы в любой стране. Тем не менее, можно допустить, что монополия Братства оказала определенное влияние на драматическую работу Плеяды, ограничив их кругами и колледжами и, таким образом, усилив любую имевшуюся в них тенденцию производить простые школьные упражнения по классическому образцу. Следует также иметь в виду, что священные мистерии продолжали разыгрываться в провинциях. Некоторые следы их можно обнаружить и по сей день в виде религиозных представлений марионеток, разыгрываемых в Бретани. В самом Париже "Братство Страстей" продолжало устраивать светские мистерии, которые, по-видимому, представляли собой длинные беспорядочные

последовательности сцен, взятых из истории или из рыцарских рассказов Ариосто. Его сцена настолько жизнеспособна, что Лига использовала ее в политических целях. Но все это относится к истории собственно сцены или к любопытству, а не к литературе.

Какие бы причины ни считались ответственными, факт остается фактом: драматургия - самая слабая часть творчества поэтов Плеяды. Здесь они не прилагали особых усилий, чтобы ассимилировать и воспроизвести подлинную французскую форму. Они рабски повторяли форму. В трагедии они вовсе не пытались выйти за рамки модели, данной им Бьюкененом в латинских пьесах, написанных для его учеников в Бордо, которые опять же были заимствованы у Сенеки. В комедии было меньше рабства и меньше разрыва со средневековой литературой. Но поэты сравнительно мало преуспели в комедии; и самый живой писатель-комик конца шестнадцатого века во Франции, Ларивей, итальянец по происхождению, добился не большего, чем смелой адаптации итальянских оригиналов.

### *Жоделль.*

Титул отца современной французской драматической литературы, трагической и комической, принадлежит Этьену Жоделлю, сеньору де Лимодену. Он родился в Париже в 1532 году. Жоделль был богатым писателем самых разных жанров; но сохранились только две трагедии, одна комедия и несколько стихотворений, написанных в его юности.<sup>[97]</sup> Его клеопатра "Пленник" и комедия "Эжен" были поставлены перед королем Генрихом II в 1552 году самим Жоделлем и его друзьями. Король был так доволен, что дал драматургу пятьсот крон - солидную сумму по тем временам. В простительной радости своих сердец Жоделль и его друзья отпраздновали свой успех ужином в Аркейле, который стал поводом для скандала. Будучи полны классического рвения, не всегда соответствующего знаниям, поэты конфисковали козла, увенчали его короной и пропели несколько бессмысленных стихов, в основном состоящих из греческих слов, работы Баифа. Новое учение всегда было открыто для упреков в язычестве, и реформаторы обвинили партию в совершении языческого жертвоприношения. Собратья Страсти, обрадовавшись предлогу доставить соперникам неприятности, присоединились к крику. Вторая трагедия Жоделля "Дидона с жертвоприношением" была написана позже и, по-видимому, так и не была сыграна. В 1558 году он впал в немилость из-за провала маски на "Аргонавтах", предоставленной для приема Генриха II. в отеле Hôtel de Ville. Говорят, что сценический плотник перепутал слово *rochers* с *clochers* и снабдил дом колокольнями вместо камней. Жоделль так и не восстановил благосклонности; но этот несчастный случай не является причиной несчастий его последних лет. Есть свидетельства того, что "много плохой жизни, наконец, убило Teste Noire", ибо Жоделль, в отличие от своих братьев-поэтов, которые, похоже, были упорядоченными людьми, обладал характером наших собственных богемных предшественников Шекспира. Он умер измученным и в большом горе в 1573 году.

### *Сенекан играет.*

Жоделль важен скорее из-за своей даты и на том основании, что он указал путь, по которому должна была пойти французская литературная драма, чем из-за его внутренних достоинств. Его трагедии - не более чем школьные упражнения. Его образцом послужила латинская трагедия Сенеки, которая сама по себе является тонкой сухой копией простого механизма греков. Популярность этих очень утомительных произведений в эпоху Возрождения может быть частично объяснена тем фактом, что греческий был гораздо менее известен, чем латынь. Но этому легко придавать слишком большое значение. Софокл и Еврипид не были неизвестны.

Бьюкенен ставил греческие пьесы своими учениками в Бордо; в то время как, если бы Жоделль сам не умел читать по-гречески, он мог бы прибегнуть к помощи Дора, и у него были переводы Софокла Лазара де Баифа и других, которые привели бы его к лучшему образцу, чем Сенека. Их было бы вполне достаточно для писателя, обладающего каким-либо драматическим чутьем. Но Сенеке было легко подражать. Хорошо известная история, рассказанная в основном в длинных речах посыльным или другим “полезным лицом”, без игры характеров и хором, который повторяет банальности, имеющие лишь самое общее отношение к сюжету, - таковы ноты трагедии Сенекана. Очевидно, что их легко воспроизвести. Открытость, которую они предоставляли для серьезных моральных размышлений, должно быть, привлекала поэтов Плеяды, у которых была вполне определенная цель изгнать “легкомыслие” из поэзии.

Трагедия, начавшаяся в таких условиях, как описанные здесь, вряд ли могла надеяться стать национальной драмой. Безусловно, дело в том, что очень немного из того, что было написано до семнадцатого века, представляет большой интерес разве что как курьез. Вряд ли можно сказать, что Жоделль и его непосредственные преемники писали для сцены в собственном смысле этого слова. Если они вообще играли, то при Дворе или в колледжах. Они имели такое влияние, что им удалось сделать создание хора необходимостью. Он был введен даже в дикие антироялистские пьесы Лиги; но эти авторы так мало понимали классическую модель, что относились к хору как к простому средству заполнения промежутков между актами, а не как к неотъемлемой части пьесы. На самом деле они преувеличили один из недостатков Сенеки, как это бывает с простыми подражателями. Нам нужно дождаться поколения Ротру и Корнеля, прежде чем увидеть, как можно было бы предпринять разумную попытку придать новую форму принципам классической драмы. Что касается ранних поэтов, то, поскольку они предпочли позволить связать себя педантичными правилами, установленными Джозефом Скалигером в его “О трагедии и комедии” (1560), в которых говорилось, что то и другое должен делать каждый здравомыслящий человек, потому что их сделал Сенека, их пьесы были обречены на то, чтобы лишиться жизни.

Из двух трагедий Жоделля “Клеопатра” обладает лучшим сюжетом, хотя и не по его заслугам. История смерти египетской царицы сама по себе настолько живописна и полна, что было бы трудно испортить ее полностью. Его вторая трагедия написана гораздо лучше. В диалоге больше силы, в моральных размышлениях “хора Дидоны” больше поэзии; но тогда сюжет неизбежно уступает. Действительно, трудно представить, что можно было бы сделать с историей Дидоны и Эния на сцене, если только не ставится цель сделать героя одиозным или смешным. Это правда, что Жоделль не преминул добиться комического эффекта, который, однако, слишком явно не был рассчитан. Последние слова, которые он вкладывает в уста Эния, таковы:

“Pauvre Didon, hélas! методы обеспечения

Sur les vaisseaux marins, que n’ont point de constance.”

Это слишком похоже на традиционную отговорку моряка, чтобы быть достойным сына Анхиза, который, по крайней мере, имел честь плавать “multa gemens, magnoque animum labefactus amore”. Остается лишь добавить, что схожие погружения в смешное там, где требовалось возвышенное, можно найти у великого, по-настоящему великого Корнеля. Следует также помнить, что Жоделль установил александрийский метр во французской трагедии, хотя он и не подчинился строгим правилам, введенным в действие в следующем столетии.

### *Grévin and La Taille.*

Имена Жака Гревена и Жана де ла Тайля заслуживают немногим большего, чем простое упоминание среди последователей Жоделля. Гревен (1540? -1570) какое-то время был фаворитом Ронсара; но он был убежденным кальвинистом и порвал с князем поэтов из-за негодования против "Бесед о временных страданиях". Ронсар в ответ отказался от своей похвалы Гревену. До сих пор сохранились одна трагедия "Сезар" и две комедии "Тресорьер" и "Эсбахи", все три написанные им в юности.<sup>[98]</sup> Жак де ла Тайль (1540? -1608), солдат и последователь Ронсара в поэзии, живет во всех литературных историях благодаря несправедливому невезению. Он написал две знаменитые строчки, над которыми все смеялись:

“Ma mère et mes enfans aye en recommanda ...

Il ne put achever car la mort l’engarda (l’empêcha).”

Мсье Сюар, который обычно пренебрежительно относился к ранним драматургам своей страны, сделал замечание — очень яркий пример глупого претендента на ум, — что Ла Тайлю было легче сократить свои слова, чем удлинить реплику. И все же такой ход ошибочного реализма, как этот, по сути, менее глуп, чем тот плоский абсурд, который Жоделль вкладывает в уста Энея. Попытка быть верным жизни была, по крайней мере, достойной по замыслу, и в трагедии Ла Тайля "Габонцы", посвященной истории сыновей Рицпы, есть сила.<sup>[99]</sup>

### *Гарнье.*

Роберт Гарнье (1545-1601) был гораздо более сильным человеком, чем любой из этих троих. Он родился в Ла-Ферте-Бернаре, всю свою жизнь был мировым судьей и, наконец, был назначен государственным советником Генрихом IV. Гарнье был гораздо менее открыт для упреков в том, что он "бесплодный негодяй", чем Жоделль, Гревен или Ла Тайль. Список его пьес довольно длинный. "Порси" был написан в 1568 году, "Корнели" (переведен на английский Кидом) - в 1574 году, а "Марк Антуан" - в 1578 году. "Ипполит", "Троада" и "Антигона" являются переводами или адаптациями Софокла и Еврипида. Есть две другие пьесы, более оригинальные, чем любая из этих, — "Юные" (1583), "Священная трагедия", основанная на истории Седекии; и "Брадаманте" (1582), романтическая драма, основанная на отрывках из "Орlando Фуриозо" Ариосто.<sup>[100]</sup> Эти две пьесы представляют особый интерес. Les Juives - пример всего, что можно было бы сделать с моделью Гарнье. В этой истории рассказывается как раз о такой катастрофе, которая заслуживала того, чтобы к ней относились взвешенно и, когда это было хорошо, величественно по-сенекански. Пророк, имени которого Гарнье не называет, Седекия и его мать Амутал (по-французски Седеси и Амиталь), царь Вавилона и его генерал Набузардан - именно те персонажи, которые требуются; в то время как хор в изобилии снабжен материалом для причитаний, размышлений о неустойчивости всего человеческого, справедливости Божьей и жестокости нечестивых. И в этом случае хор еврейок, которому пьеса обязана своим названием, хотя и является менее реальным персонажем драмы, чем в "Царе Эдипе" или "Агамемноне", - это не просто голос, используемый для заполнения пауз между актами. Гарнье был совершенно свободен от недостатка вкуса, который позволил Жоделлю опуститься до вульгарности. У него было чутье на "величественную манеру", и он не опускался ниже своей темы. "Брадамант" - еще более интересная пьеса, чем "Молодые". В этом есть что-то почти

патетическое, ибо в "Брадаманте" Гарнье, можно сказать, приблизил французскую литературную драму к освобождению от тирании формы Сенеки. Если бы он пошел на шаг дальше или нашел достойного последователя, работа Корнеля могла бы быть написана на полвека раньше и при более счастливых обстоятельствах. Тема не является ни классической, ни библейской, и это, возможно, придало Гарнье смелости отказаться от припева. Поскольку "Брадаманте" не является трагедией в полном смысле этого слова, поскольку у нее счастливый конец, припев не был строго необходим; но поскольку это не должно было быть комическим произведением, естественным ходом в то время было бы поставить его. Как было отмечено выше, припев обычно вводился в пьесы, которые должны были быть серьезными, даже если тема не была классической. В то же время Гарнье показал, представив "доверенное лицо", что у него есть настоящее представление о театре. Он знал, что помимо главных персонажей всегда должен быть кто-то, кто объясняет, или кому даются объяснения, и на кого ложится задача сделать действие понятным. Название не меняет сути дела. Горацио - доверенное лицо, а Меркуцио - не более того, хотя мы не называем их по титулам. То, что они также интересные люди, является аргументом в пользу включения припева в пьесу, а не доказательством того, что какое-то такое колесико в механизме является излишним.<sup>[101]</sup> Затем, поскольку он не был обязан сохранять постоянную серьезность, присущую классическим и библейским сюжетам, Гарнье считал возможным смягчить героические пассажи комедией. Аймон, отец Брадаманте, - человечный, резкий и безапелляционный пожилой джентльмен, очень похожий на *барба* из испанской *комеди*, и настоящая комедийная фигура. Вряд ли нужно говорить, что это совсем другое дело, чем введение сцен с участием клоунов, которые не имеют никакого отношения к происходящему. Стоит отметить деталь, что Гарнье, которого, похоже, не очень заботило, была сыграна его пьеса или нет, добавляет примечание к своему предварительному аргументу, чтобы сообщить любому менеджеру, который решит ее озвучить, что он волен заменить отсутствующий припев интерлюдиями между актами, "чтобы они не смешивались и не соединяли воедино то, что требует определенного интервала времени". Это, помимо доказательства того, насколько полно французские драматурги того времени принимали самую спорную теорию Скалигера о том, что хор служил только для разделения актов, является примером того, что уже было сказано об испанской и английской сценах, а именно, что публика ожидала чего-то большего, чем пьеса, которую испанцы представили в *сайнетах* и танцах между актами, а английский вставлен в основную часть пьесы.

#### *Монкрестьен.*

Антуана де Монкрестьена, последнего оставшегося в живых из французских драматургов шестнадцатого века, с небольшой натяжкой можно назвать Расином эпохи, в которую Гарнье был Корнелем. Дата его рождения неизвестна, но он был убит в стычке во время восстания гугенотов в 1621 году, после очень беспокойной жизни. Одно время он был изгнанником в Англии по обвинению в убийстве и был обязан своим помилованием заступничеству Якова I. Благоклонность которого он заслужил пьесой о смерти Марии, королевы Шотландии, под названием "Коссез". Печально сообщать, что впоследствии его обвинили в чеканке фальшивых денег. В 1615 году он опубликовал "Черту экономической политики" и действительно был первым, кто использовал этот термин. Монкрестьен написал поэму "Сюзанна" и "Бержери", или пастораль, в дополнение к своим шести трагедиям — "Софонисба, или Картаженуаз" (перевод Триссино), "Кружевницы", "Давид", "Аман", "Гектор" и "Коссез". Монкрестьен был опытным писателем школы, к которой он принадлежал, но его пьесы не отличаются особой

оригинальностью. Они были опубликованы в 1601 году и, вероятно, все были написаны в юности. Не похоже, чтобы они когда-либо действовали.

### *Комедия.*

Комедия этой школы была не столько чистым подражанием классическим образцам, но и в целом менее интересной, и ее нельзя назвать оригинальной, поскольку она свободно заимствована у итальянцев. Каждая из девяти сохранившихся пьес Пьера Ларивея (1540?-1611?) написана в итальянском оригинале. Он происходил из семьи Джунти, печатников во Флоренции и Венеции.<sup>[102]</sup> Его отец поселился в Труа и перевел его имя на L'Arrive, которое снова было искажено на Larivey. Пьер был опытным переводчиком с родного языка своего отца. Девять комедий, которые он оставил, являются как адаптациями, так и переводами. Он подверг свои оригиналы переработке, которую английский драматург так часто применял к французским пьесам, но это было сделано не для того, чтобы придать им приличный вид. Через Лариви большая часть общих вопросов комедии была передана Мольеру, который, возможно, также был чем-то обязан своему предшественнику в плане технического мастерства. Однако главным образом на этом основании они принадлежат французской литературе. Комедия конца шестнадцатого века в целом неважна. Нельзя сказать, что у него был какой-то особый характер. Одна пьеса действительно многообещающая и заслуживает значительного исполнения. Это "Воссоединение Белло".<sup>[103]</sup>

### *La Reconnuë.*

Достоинство этой истории в том, что она взята из реальной жизни того времени. Молодая леди по имени Генриетта была ребенком помещена в религиозный дом в Пуатье. У нее нет призвания, и она сбегает из монастыря, чтобы стать гугеноткой. Во время штурма города королевской армией она становится добычей некоего капитана Родомонта, которого (приятный штрих к манерам того времени) она полностью признает своим законным хозяином. Капитан - очень честный человек, который очень расположен жениться на своей пленнице. Но его вызывают, чтобы принять участие в отвоевании Гавра у англичан, и он оставляет ее, которая всегда "относилась к ней как к сестре", на попечение старого адвоката в Париже. С этого момента начинается пьеса. Старый юрист влюбляется в Генриетту и тем самым вызывает ревность своей жены. Чтобы успокоить ее, он договаривается выдать Генриетту замуж за своего клерка Жеана, который, вероятно, окажется самодовольным мужем. Он рассказывает Генриетте, что капитан был убит в Гавре. Тем временем мы узнаем, что некий молодой адвокат влюбился в Генриетту. Она, которая охотно вышла бы замуж либо за капитана, либо за адвоката - ибо она прямолинейная, хотя и честная молодая особа, — тем не менее соглашается выйти замуж за Жеана, видя, что капитан мертв, и она не смеет вернуться домой. В этот критический момент появляется капитан, обогатившийся добычей, и сразу после этого отец Генриетты. "Признание" дало название пьесе. Генриетта замужем за адвокатом. Капитана утешают обещанием другой жены, и все заканчивается счастливо. Вот элементы очень живой пьесы, и можно представить, что бы из них сделали Лопе де Вега или Деккер. Белло сильно отстает от того, что было возможно, во многом потому, что его уважение к классическим моделям заставило его почувствовать свою обязанность рассказывать свою историю не с помощью диалогов и действий, а с помощью повествований. Например, возвращение капитана, из которого могла бы получиться превосходная сцена, описано только старым слугой юриста. Достоинства комедии тем не менее значительны. Они заключаются в живом течении диалога, который, как и

следовало ожидать от “джентльмена Белло”, полностью свободен от простой грубости, и в человеческой правде персонажей. Даже чрезмерное почтение автора к классике отчасти искупается. Его описания того, что лучше было бы передать по действию, в основном даны Жанной, служанкой адвоката, которая является превосходным исследованием этого самого французского персонажа, *Bonne à tout faire*, обычной прислужгой, которая отчасти является тяжелой работой, но также и другом и немного тираном семьи. Жанна действительно является прародительницей *служ* Мольера. С *La Reconnuë*, как и с “Брадаманте” Гарнье, мы чувствуем, что для полного успеха требовалось совсем немного. Но и это немного не было дополнено, а разница между полным и незавершенным сама по себе бесконечна. |*Причины провала ранней драматической литературы.*| О драматическом творчестве французских поэтов конца шестнадцатого века следует сказать, что в целом это был напрасный труд. Трагедия слишком искусственна, слишком рабски скопирована с плохой модели. Комедия, как может видеть каждый, кто посмотрит на Эжена де Жоделля или Эсбахи Гревена, была бессвязной, являясь частично переработкой “сотти” и “фарсов” средневековья, частично имитацией Плавта и Теренция, но нигде оригинальным развитием. Его авторы были литераторами, упражнявшимися в тех видах литературы, к которым их привлекал их престиж. На самом деле они не работали для сцены. Итак, театр в материальном смысле так же необходим драматургу, как модель художнику. Самый “образованный” из художников вскоре обнаружит, что его работа теряет жизнь и реальность, если он постоянно не держит живую фигуру перед глазами. Пьеса предназначена для того, чтобы о ней говорили и разыгрывали перед аудиторией. Когда она написана только для того, чтобы ее читали, она вскоре теряет жизнь. От “повозки Теспиды” до “четырех досок” Лопе де Руэды на испанской рыночной площади всегда сначала была сцена, а затем драматическая литература. Это в равной степени верно и во Франции. История французской сцены непрерывна, начиная с “Братства страстей”, через “Детей без Суси” и профессиональных актеров, сменивших их в Бургундском отеле, вплоть до “дома Мольера”. Но в шестнадцатом веке это коснулось литературы, и союз между ними не был заключен до времен Ротру и Корнеля. Таким образом, более ранняя драматическая литература остается курьезом или, в лучшем случае, указанием на то, что должно было произойти. Его лучшая трагедия - “эссе о пали и благородстве”, а комедия - грубый эксперимент, слишком часто прямо противоположный благородству. Чтобы показать, чем писатели великого времени и классической школы восемнадцатого века, работая по тем же принципам и преследуя схожие цели, отличались от своих предшественников, было бы необходимо выйти за рамки этой книги.

---

## ГЛАВА XI. ФРАНЦУЗСКИЕ ПРОЗАИКИ КОНЦА XVI ВЕКА.

ИЗОБИЛИЕ ПОЗДНЕЙ ПРОЗЫ ШЕСТНАДЦАТОГО ВЕКА- ОТЛИЧИЕ—СЮЛЛИ—БОДЕН—ВЕЛИКИЕ АВТОРЫ МЕМУАРОВ—КАРЛУА-ЛА НУЭ—Д'Обинье—МОНЛЮК—БРАНТОМ—“САТИРИЧЕСКАЯ ПОВЕСТЬ” — ЕЕ ПРОИСХОЖДЕНИЕ—ЕЕ АВТОРЫ—ЕЕ ФОРМА И ДУХ—МОНТЕНЬ—ЕГО “ЭССЕ”—СКЕПТИЦИЗМ МОНТЕНЬ—ЕГО СТИЛЬ—ШАРРОН И ДЮ ВАР.

*Изобилие поздней прозы шестнадцатого века.*

Ни одна раса никогда не позволяла потерять меньше из того, что она сделала, выстрадала или даже только видела, чем французы. Мужчины этого народа всегда стремились оставить о себе какие-то сведения. Мы должны поблагодарить то, что необразованный критик назвал бы тщеславием, за мемуарную литературу, которая получила бы неадекватную оценку, если бы ее просто назвали первой в мире. В мире нет не только равных, но и вторых, которых можно было бы использовать для сравнения. Франция времен религиозных войн, какой бы взволнованной она ни была, была исключительно богата этими восхитительными книгами. За это у нас есть веские основания быть благодарными, поскольку это время, полное красок, способностей, страсти и самых отдаленных крайностей в характере, оставило нам возможность познать его более полно, чем мы можем познать наше собственное поколение. Поскольку это также была эпоха великой политической и религиозной борьбы, естественно, были написаны трактаты о политике и религии, поскольку среди всей этой суматохи и ярости люди продолжали писать. Еще больше причин для удивления появляется, когда мы встречаемся также с работами по науке или искусству - хотя удивление, возможно, не вполне оправдано, поскольку даже в самые дикие времена огромная масса людей живет почти так же мирно. Когда волнения достигают точки, вызывающей всеобщее возмущение, они вскоре прекращаются. Человечество умерло бы с голоду, если бы их не приостановили.

#### *Различие.*

Из всей массы произведений, созданных во Франции во второй половине шестнадцатого века (или людьми, которых следует отнести к тому периоду, но которые жили в семнадцатом), которые ценны по той или иной причине, не все они являются литературой. Только часть может быть истолкована исходя из каких-либо иных мотивов, кроме интереса к данному вопросу. Историков Пальму Кайе, Жана де Серра и его брата Оливье де Серра, автора "Театра сельского хозяйства", например, вряд ли будут читать из-за их стиля или только студенты. *[Салли.]* То же самое следует сказать и о мемуарах Сюлли, которые для краткости называются "Королевская экономика".<sup>[104]</sup> Мы должны оставить ее в стороне не потому, что эта книга начала издаваться в замке Сюлли в 1638 году, поскольку по сути и духу она принадлежит предыдущему столетию. И это не потому, что Королевская экономика вызывает мало интереса. Они представляют большую историческую ценность, а форма привлекательна уже из-за своей необычности. Сюлли нанял четырех секретарей, чтобы те рассказали ему о его собственной жизни, так что они сообщают своему хозяину: "Месье, у вашего отца было четверо сыновей, для которых у него не было никаких других амбиций, кроме как сделать их такими доблестными людьми, чтобы они могли возвысить свой дом до его древнего великолепия, от которого трижды переходила старшая линия к прялке *[т.е. наследницам женского пола]*, а небрежность его предков, и особенно его отца, значительно уменьшила его богатство". Или чуть дальше: "В этом *[то есть быть верным и послушным слугой]* вы также поклялись ему в таких справедливых выражениях, с таким доверием и таким приятным тоном голоса, что он сразу же возложил на вас большие надежды". Однако странность и суть - это достоинства Королевской экономики. Нечто подобное необходимо сказать о мемуарах Кастельно, Гаспара де Сол-Таванна, написанных его сыном Жаном де Конде, Франсуа де Гиза и многих других.<sup>[105]</sup>

#### *Бодин.*

Жан Боден (1530-1596) - великое имя в политической науке. Его "Республика", впервые опубликованная на французском в 1578 году, а затем расширенная и переведенная автором на

латынь в 1586 году, всегда должна оставаться ценной, хотя бы потому, что она показывает, как люди шестнадцатого века, которые не были просто раболепствующими придворными, могли верить в “божественное право” королей и превосходство деспотизма. Влияние Бодина даже среди нас было сильно в семнадцатом веке. Страффорд почти наверняка думал о нем, когда говорил Совету, что король, как представитель государства, имеет право действовать *legibus solutus*; и его доктрина была изложена Гоббсом на несравненном английском языке. И все же Бодина вряд ли будут читать из-за его французского, а то, что мы не можем прочитать из-за формы, нельзя назвать литературой.

### *Великие авторы мемуаров.*

Это показывает, насколько это вообще возможно, богатство французской прозы настолько полно, что мы можем оставить в стороне столько писателей, даже в тот период, который не относится к числу великих, и все же сохранить значительный объем литературы в самом полном смысле этого слова. Монтень, который является выдающимся, стоит сам по себе, как по форме, так и по сути, и так же по другим причинам стоит сатира “Мениппе”. Но среди авторов мемуаров, которые также были в некоторых случаях историками, есть пятеро, которых самих по себе было бы достаточно, чтобы составить богатство любой другой литературы такого рода, — Карлуа, Ла Ну, Д’Обинье, Монлюк и Брантом. Они пришли действительно в счастливый час. Поколение было полно сильных и неистовых характеров и внезапных живописных событий, которые наполняли их содержанием. Язык был разработан и сформирован Рабле, Кальвином и переводчиками во главе с Амьотом, в то время как он еще не был подрезан педантизмом семнадцатого века. Он все еще сохранял свой цвет. В истории классики и итальянцы представили модели с большими возможностями, чем хроники, которым следовал Коминс. По образцу мемуаров, люди, которые могли оглядываться на Жуанвиля и Вильгардуэна, не нуждались в иностранном влиянии.

### *Карлуа.*

Пять только что названных писателей не только превосходны сами по себе, но каждый из них либо сам по себе является представителем определенного класса, либо знакомит нас с одним из них. Винсент Карлуа написал не свою собственную жизнь, а жизнь своего учителя Франсуа де Сципо, маршала де Вьейвиля (1509-1571).<sup>[106]</sup> Карлуа был секретарем маршала в течение тридцати пяти лет и пользовался его полным доверием. Именно по указанию Вьейвиля секретарь взялся за мемуары, для которых у него было достаточно материалов. По этому поводу он дает представление об очень важном члене партии под названием “Les Politiques”, то есть о тех французах, которые, не желая отделяться от Римской церкви, все же не испытывали фанатичной вражды к гугенотам по религиозным соображениям, но которые были врагами герцогов Гизов из лотарингского дома. “Les Politiques” в конце концов были побеждены союзом с Генрихом IV, и от них, спустя годы после смерти Вьейвиля, вышла одна из самых замечательных политических сатир - “Сатира о Мениппе”. Стиль Карлуа отличается особой живостью и колоритом, “хотя,” как говорит редактор издания 1757 года, “он полон галльских и устаревших фраз и выражений”. Теперь, кажется, правильнее было бы сказать “потому что”. Говорят, что Карлуа взял за образец “Верного слугу”, написавшего “Жизнь Баярда”. Но если так, то он следовал за ним только в его простом повествовании. Карлуа обладает остроумием и долей качества, которое французы называют *злойбой*, свойственного простодушному

оруженосцу Баярда. Под маской искренности скрывается проницательный, опытный светский человек.

#### *La Noue.*

Франсуа де ла Нуэ по прозвищу Железная Рука родился в Бретани в семье с хорошими связями в 1531 году и был убит при осаде Ламбаля в 1591 году. Его характер был описан в кратких словах Генриха IV: “Он был безупречно хорошим солдатом и, что еще более важно, безупречно хорошим человеком”. “C’était un grand homme de guerre, encore plus un grand homme de bien.” То, что называется его мемуарами, составляет двадцать шестую книгу его “Рассуждений о политике и военном деле”, большого труда, состоящего скорее из описаний, критики и размышлений, чем из истории, написанного, когда он был пленником испанцев в Нидерландах.[107] Ла Нуэ, обращенный в “религию” капелланом Колиньи, был воплощением всего лучшего среди гугенотов. Он не принимал фанатизм вместе с принципами своей партии. Мемуары, которые на самом деле представляют собой отчет о религиозных войнах, начиная с первого “взятия в руки оружия” в 1562 году и заканчивая 1570 годом, удивительно беспристрастны. Ла Нуэ принадлежал к той небольшой группе людей, которые могут быть абсолютно лояльны своей собственной партии и в то же время никогда не фальсифицировать историю в ее пользу. Он справедлив по отношению к вождям другой стороны. Хотя он был глубоко нравственным человеком, от педантизма его спасло очень настоящее чувство юмора. Он мог видеть смешную сторону вещей. Его стилю недостает неподражаемого блеска Монлюка, и в нем нет особого привкуса прозы Д'Обинье, но он нервный, ясный, точный и по—своему совершенно превосходный - путь мудрого умеренного человека, тихого джентльмена и скромного доблестного солдата.

#### *D'Aubigné.*

Титул автора мемуаров следует понимать в очень широком смысле, когда он применяется к Д'Обинье. Строго говоря, короткометражка “Борьба среди друзей” - это его мемуары.[108] “Всемирная история”, его главное произведение в прозе, представляет собой большую общую историю современных событий в стране и за рубежом. Но тогда это также история событий, в которых сам Д'Обинье сыграл активную роль, и которые он рассказывает с очень личной точки зрения. Следует отметить, что она заканчивается религиозными войнами и миром, который был достигнут в результате отречения короля, то есть когда сам Д'Обинье перестал принимать видное участие в государственных делах. Судя по другим его значительным прозаическим работам,[109] Д'Обинье по натуре был яростным — или даже злобным — памфлетистом. Его “Барон де Фанесте” и “Исповедь де Санси” яростно сатирически написаны. Они также довольно туманны и их нелегко прочесть. Это было сделано по предложению Генриха IV. что он впервые задумался о написании истории своего времени. Он должен был работать в сотрудничестве с президентом Жаннином, бывшим игроком Лиги и еще одним убежденным сторонником. Трудно представить, к чему они могли бы привести. Эта фантастическая схема была отброшена, и “Всемирная история” была написана после смерти короля. Стил Д'Обинье демонстрирует влияние его ученого образования и его практики в поэтической школе Ронсара. Иногда он использует чисто педантичные слова, например, когда говорит, что отец отдал его на попечение наставника, “Жана Костена, человека асторге и импитье”. Асторге - греческое слово (ἄστυργος), которое никогда бы не использовали Карлуа, Ла Нуэ или Монлюк. Опять же, он намеренно следовал классическим образцам в длинных речах, часто произносимых им самим, которыми

изобилует его История, и которые являются наиболее тщательно написанными частями. Когда он рассказывает Генриху IV. в одном из этих обращений к нему о том, что для него бесполезно пытаться заключить мир с Двором, потому что “вы виновны в своем рождении и в тех обидах, которые были вам причинены”, отчетливо слышен отголосок Саллюстия и Тацита; однако он также может быть разговорным и без колебаний использует идиоматические и вошедшие в поговорку фразы, которые последующее поколение отвергло бы как недостойные “достоинства истории”. Д'Обинье не испытывает недостатка в достоинстве, но оно дается силой его мыслей и его характером, который является характером человека, который мог бы быть другом-тираном и требовательным слугой, но который был храбр и благороден.

#### *Монлюк.*

Чтобы получить полное представление о партизане на другой стороне, нам достаточно обратиться к Комментариям того, кого Д'Обинье называет “се старый ренар де Монлюк”. И все же Блеза де Лассерана-Массенкома, сеньора де Монлюка, пожалуй, вряд ли можно назвать человеком вечеринки. Подобно лорду Байрону из “нашей гражданской войны”, он “страстно служил королю”. Он родился примерно в 1503 году, недалеко от Кондома, в древней и обедневшей семье из Гаскони. Хотя он был старшим сыном, его доля была даже меньше, чем положено традиционному кадету. Он мог похвастаться тем, что, хотя и родился джентльменом, с трудом поднялся с самого низшего ранга. После службы в войнах в Италии король назначил его губернатором Гиенны, и там он отличился исключительной даже по тем временам свирепостью. Ранение аркебузой в лицо при осаде Рабастена в 1570 году сделало его неспособным к действительной службе. Его комментарии были продиктованы в его последние годы, и он умер в 1577 году.<sup>[110]</sup> Это одно из многих высказываний, приписываемых Генриху IV. что комментарии Монлюка - это “Библия солдата”. Сказал это король или нет, более правдивого описания этой восхитительной книги дать невозможно. Монлюк был человеком своего времени и своей расы. Он “имел честь быть гасконцем” во всех смыслах этого слова, обладая всей присущей этому типу людей доблестью, предприимчивостью, хитростью, юмором и безграничным тщеславием. Но он также был идеальным солдатом и глубоко убежден, что его дело - величайшее из всех, которыми может заниматься человек. Его комментарии были явно написаны для того, чтобы показать “капитанам и лейтенантам Франции”, каким должен быть солдат, на примере Блеза де Монлюка. Сама тщательность его тщеславия придает книге искренний тон. Мы чувствуем, что он был слишком доволен собой, чтобы считать необходимым лгать. То, что он видел вещи сквозь призму своей самодостаточности, возможно — даже несомненно, - но, по крайней мере, он излагает их так, как он их видел. Монлюк также был очень способным человеком, который не упускал возможности оценить юмористическую сторону своих собственных *гасконнадов*, и поэтому его тщеславие никогда не бывает глупым. Стиль книги подобен стилю человека, обладающего безграничным *фактоном*, то есть владеющего готовым языком; но она слишком яркая и содержательная, чтобы быть болтливой. Временами он может создавать образы огромной силы.

#### *Brantôme.*

Несмотря на то, что они были разными по жизни и характеру, между Монлюком и Брантомом есть определенное сходство. У обоих одинаковый вид совершенного удовлетворения собой, и оба делятся плодами своего разнообразного опыта с одинаковой видимостью разговорной

уверенности.[111] Пьер де Бурдей, прозванный Брантомом по названию аббатства, настоятелем которого он был мирянином, то есть часть аббатства он получил по милости короля, не принимая пострига, был младшим сыном знатной семьи Перигор. Он родился около 1540 года и умер в 1614 году. В течение многих лет он много путешествовал, более или менее сражался и жил при дворе в перерывах между путешествиями или кампаниями. Разочаровавшись в месте, которое обещал ему король, он готовился отомстить изменой, когда его лошадь упала вместе с ним и искалечила его на всю жизнь. Теперь Брантом занялся написанием своих воспоминаний в качестве утешения. Хотя он исповедовал определенное презрение к письмам, он приложил много усилий к своей работе, и ее объем значителен. В дополнение к некоторым второстепенным трактатам — так называемым "Беседам о дуэлях", "Родомонтажам Испании" и нескольким другим — он создал два замечательных сборника, которые назвал "О мужчинах" и "О женщинах". Он их переписал и переработал немало. Он хотел, чтобы они были опубликованы в том виде, в каком он их оставил, но его наследники пренебрегли его указаниями. Его рукописи копировались, передавались из рук в руки и, наконец, попадали в печать отдельными фрагментами, которым книготорговцы давали причудливые названия, такие как "Великие дамы", "Галантные дамы" и так далее. Восхищение, которое Монлюк испытывал к своему собственному воинскому делу, Брантом распространял на каждое проявление энергичного характера делом или словом, моральным или аморальным, с заметным, но в основном артистичным, предпочтением хороших высказываний и аморальности. Ему нельзя доверять в деталях, но он сам по себе является бесценным свидетелем того времени, которое его породило. Нигде больше мы не можем так полно увидеть сочетание французской любви к эффектным действиям и безразличия к тому, что мы называем моралью, с жестокой порочностью Италии, которая отличала двор поздних Валуа. Сам по себе он, по-видимому, не был плохим человеком, и все же не похоже, чтобы он видел какую-либо разницу между добром и злом. Убийства и нарушения седьмой заповеди, совершенные энергичными леди и джентльменами, вызывают его восхищение так же легко, как и самые благородные поступки. Он рассказывает все в том же ярком, стремительном стиле сплетен и останавливается, чтобы порадоваться каждой поразительной истории, вышедшей из-под его пера, будь то проявление великодушия герцогом де Гизом или жестокое убийство трех безоружных торговцев одним из его собственных друзей, который был разгневан и облегчил свои чувства бойней.

Попытка перечислить всех писателей, которых можно отнести к тому или иному из пяти только что названных, не приведет ни к чему, кроме каталога простых имен. Маргарита де Валуа (1553-1615), жена Генриха IV, на которой ОН женился на "красной свадьбе" святого Варфоломея, а затем отрекся, написала мемуары под непосредственным вдохновением своего друга и поклонника Брантома. Пьер де л'Эстуаль (1545-1611)[112] написал Мемуары-Journaux—*то есть*, дневник своего времени. Переписка Екатерины Медичи, недавно отредактированная М. де Феррьером, Дюплесси—Морне (1549-1623) и кардинала Д'Осса (1557-1604), которые давно известны, Переговоры Пьера Жаннена (1546-1632), великая история Де Ту, написанная на латыни, - все это ценно и все это хорошо написано. Список можно было бы легко раздуть, но это было бы бесполезно там, где места не хватает только на упоминание. С литературной точки зрения они примечательны тем, что показывают, что автобиографические, анекдотические, исторические и, короче говоря, среднестатистические писательские способности французов, придавшие их литературе непревзойденную преемственность, были в полной силе в течение этих поколений, когда, как хочется думать, люди, должно быть, были слишком озабочены сохранением жизни в условиях царящей анархии, чтобы иметь досуг для использования пера.

Испания в свои более счастливые дни создала нечто, приближающееся к французским историческим и мемуарным произведениям конца шестнадцатого века. Англия елизаветинской Эпохи, несравненно богатая поэтическим гением, не может похвастаться ничем подобным. Конечно, этого не могло быть; и все же мы могли бы обойтись без Марло, но, возможно, без Грина и Пила, и, конечно, без Нэша, Лоджа (тексты отдельно) и Бретона, чтобы увидеть Армаду и путешествия на Острова глазами английского Монлюка, или умиротворение Ирландии, рассказанное нашим собственным Ла Нуэ, или такую картину Двора Елизаветы, которую можно было бы нарисовать при ближайшем рассмотрении английского подхода к Брантому.

*The Satyre Ménippée.*

Однако есть одно произведение французской прозы, которое можно назвать практическим — написанное, иными словами, для достижения определенной деловой цели, — которое слишком хорошо само по себе и слишком важно по своим последствиям, чтобы ограничиться простым упоминанием. Это знаменитая и в некотором смысле до сих пор не имеющая себе равных сатира "Мениппе".<sup>[113]</sup> Книга представляет собой небольшой сборник памфлетов, пародий и сатирических стихов. При соблюдении должных мер предосторожности, чтобы избежать преувеличения и недопонимания, это можно сравнить с нашими собственными брошюрами Мартина Мар-Прелата. Оба были работой группы людей, не имеющих значения в отдельности, которые, тем не менее, произвели большой эффект совместными действиями во имя общего дела. Каждый из них - начало журналистики в своей стране. Они были почти современниками, но Мартин Мар-Прелат появился немного раньше. Его работы датируются 1589-1592 годами, а "Сатира о Мениппе" относится к 1593 и 1594 годам. Сравнение не должно быть продолжено, поскольку "Сатира о Мениппе" заметно превосходит Мартена в художественном мастерстве и, следует признать, также в достоинстве цели, как бы благожелательно мы ни относились к писателям-пуританам. Также нет никаких оснований предполагать, что между ними существовала какая-либо связь. Если у авторов "Сатиры о Мениппе" было какое-либо вдохновение, кроме их собственного желания ответить на злобные проповеди и выступления Лиги, они, вероятно, черпали его в Эразме и в "Эпистоле Обскуром Виро" Ульриха фон Хаттена. Тот факт, что Сатира и Мартин появились почти бок о бок, только показывает, что причины, которые способствовали становлению журналистики, действовали как во Франции, так и в Англии. Печатный станок, кафедра и, по крайней мере, во Франции, сцена уже использовались для полемики. Но многое было написано на латыни, будь то об учебе или о питомнике. Антипапские "розыгрыши" в Грингоре, разыгранные при поддержке Людовика XII, антицерковные фарсы реформаторов, проповеди и памфлеты Лиги были индивидуальной работой, еще не собранным сырым материалом для возможной журналистики. Следующим шагом была организация коллективных действий. В Англии это было сделано грубо и, к сожалению, в партийных целях, но во Франции со знанием дела, с большим литературным мастерством и ради национального дела.

*Его происхождение.*

Чтобы оценить все достоинства сатиры "Мениппе", читатель должен вспомнить, что произошло после убийства Генриха III. его двоюродный брат Наваррский стал королем Франции по наследству. Генрих IV. пользовался поддержкой не только своих собственных подданных и гугенотов, но и "политических деятелей" — умеренных людей, как мы могли бы сказать, среди римских католиков. Яркие приверженцы Церкви обратились против него и объединились с

принцами из дома Гизов. Католическая лига, которая была впервые основана Гаспаром де Сол-Таванном почти тридцать лет назад, после заговора в Амбуазе, расширилась и превратилась в крупную организацию, целью которой было свергнуть короля-еретика Наваррского и посадить на трон какого-нибудь убежденного католика. На самом деле это было не более чем прикрытием для амбиций Гизов и партизан, которые увидели шанс извлечь выгоду из анархии. Он пользовался поддержкой короля Испании. Париж был удержан, частично с помощью более фанатичного римско-католического духовенства и толпы, частично так называемым испанским гарнизоном — маврами, неаполитанцами и кем только не было, — сформированным из разгромленной армии Филиппа II. Даже обращение Генриха не обезоружило Лигу. Она созвала фиктивное собрание сословий королевства, чтобы обсудить вопрос о его отставке. В этот момент группа людей в Париже объединилась, чтобы осыпать насмешками этих так называемых этатистов; и когда мы вспоминаем, как жестоко “Гизары” расправлялись с противниками и критиками, трудно преувеличить проявленное ими мужество.

#### *Его авторы.*

Лидером группы был Пьер Леруа, каноник Сент-Шапель. Именно ему впервые пришла в голову эта идея, и он привлек к себе своих друзей Жилло, Пассера, Рапена, Крестьяна, Питу и Дюрана. Как и можно предположить, ранняя история анонимного произведения несколько неясна. Сначала это была небольшая рукописная брошюра, которую тихо распространяли. Были внесены дополнения. Стих, по-видимому, был введен на более поздних этапах. Представляется весьма сомнительным, был ли он на самом деле напечатан в 1593 году. Первый известный пример относится к 1594 году, и, как это было вполне естественно, Сатира подверглась значительным модификациям. Имена людей, подвергшихся нападению и перешедших позже к Генриху IV, были исключены. Даже название было изменено. Первой была выбрана работа “Аббреже и имя поместья конвоиров в Париже в 1593 году 10 февраля”. Jouxte la relation de Mademoiselle de la Lande, Messieurs Domay et Victon Penitens blancqs.” Альтернативным названием было “Le Catholicum de la Ligue, 1593”. Название “Satyre Ménippée” (взято у Люсьена), по-видимому, было дано по общему согласию, а не авторами, и первое несомненное издание называется “La Vertu du Catholicon d'Espagne”, “Обзор правил владения парижскими поместьями”, проведенный в феврале 1593 года среди шеф-поваров Лиги. Tiré des mémoires de Mademoiselle de la Lande, alias la Bayonnoise, et des secrettes confabulations d’elle et du Père Commelaid.”

#### *Его форма и дух.*

В своем окончательном виде сатира “Мениппея” имеет некоторое сходство по форме и заметное сходство по духу с нашим собственным антиякобинством, каким оно было на первой и наиболее воинственной стадии. Авторы обоих боролись, используя комбинацию насмешек и аргументов против анархии, и во имя здравого смысла и патриотизма. В обоих есть одинаковое сопротивление иностранцу. Галликанское духовенство марки Леруа не одобряло вмешательства папы римского во французские дела. Этот Филипп II. то, что он был иностранцем, никто не мог оспорить; и хотя лотарингские принцы играли большую роль во Франции и были связаны с Валуа узами брака, они все еще считались чужаками. Сатира “Мениппея” открывается пародийной речью шарлатана, восхваляющего католицизм, или всеобщее исцеление Испании, — взятки, которые давал Филипп II. расточал деньги для того, чтобы способствовать несчастьям своих соседей. Затем следует описание процессии на

открытии Поместий и гобеленов на стенах, на которых высмеиваются различные вожди Лиги, и показаны несчастья, которые они приносили стране. Затем Майенн произносит речь в качестве генерал-лейтенанта королевства — такую речь он произнес бы, если бы сказал правду. Затем говорят разные церковники — итальянские или итальянизированные священники, которые были готовы принести Францию в жертву папе римскому, или простые церковники, бьющие в барабан. Затем следует, пожалуй, лучшая вещь в Сатире - речь месье де Риэ, который говорит от имени знати. Выбор этого человека — исторического персонажа, который в конце концов был повешен как разбойник, — говорить от имени знати сам по себе является весьма остроумным ходом. Это был отъявленный военный негодяй самого худшего пошиба, низкородный и невежественный, получивший в свое распоряжение замок и живший грабежом своих соседей. Де Риэ начинает со своего мнения, что ничто не может полнее доказать превосходство Лиги, чем то, что такие, как он, могут выступать от имени знати. Он продолжает тем же тоном, который является развязностью вульгарного авантюриста, чувствующего себя в безопасности. Невозможно было выбрать более искусный способ показать, до чего доводит Лига. Франция. Речь Де Рье приписывается Жаку Жилло, секретарю парижского парламента. Затем тон пародии снижается, и г-н д'Обре выступает с решительным осуждением Лиги как представитель Третьего сословия, горожан. Говорят, что это самая длинная из всех работ Пьера Питу. Стихи, частично разбросанные по книге, а частично собранные в конце, принадлежат Жану Пассера, преемнику Рамуса в Королевском колледже, и Жилью Дюрану, адвокату и сельскому жителю. И Пассера, и Дюрант написали другие превосходные стихи.

Все эти мемуары, история и сатира интересны, но ничто из этого не относится к литературе, которую каждый мыслящий человек в каждой стране читал или знает, что ее было бы полезно прочитать. Все они могут быть оставлены в стороне, конечно, не без потерь, но все же без невосполнимых потерь. Но тот, кто не читал “Эссе Монтеня”, упустил нечто необходимое для "критики жизни" — изложение образа мышления, способа смотреть на вещи, обсуждать и решать вопросы поведения и принципов, которые являются не только французскими и характерными для одного времени, но человеческими и универсальными.

*Монтень.*

Мишель Эйкем, сеньор де Монтень, родился в замке Монтень в Перигоре, недалеко от Бордо, в 1533 году. Легенда, которая, по-видимому, не имеет под собой никаких оснований, утверждает, что семья была английского происхождения. Он возвысился благодаря торговле соленой рыбой, и его благородство было недавнего происхождения, факты, которые Монтень признавал не так спокойно, как следовало бы философу. Его отец служил под началом Франциска I в войнах в Италии и увеличил значительное состояние, которое он унаследовал, благодаря богатому браку с Антуанеттой де Лупп, или Лопес, испанской еврейкой по происхождению. Мишель получил образование в колледже Бордо у Бьюкенена, Мюретуса и других известных ученых. По прихоти своего отца, он с самого начала был окружен людьми, говорившими только по-латыни, и поэтому выучил язык естественным путем. Его учеба в школе закончилась, когда ему было тринадцать. Хотя он унаследовал крепкое телосложение от своего отца и, возможно, отслужил одну или две кампании, он посвятил себя юриспруденции, а не оружию, как профессии. Он занимал судейский пост сначала в Периге, затем в Бордо, но рано оставил его и удалился в свой собственный дом. Монтень был известен при дворе, который он посещал несколько раз, еще до того, как опубликовал первые две книги своих эссе в 1580 году. Во время одного из визитов в Париж в 1588 году, чтобы проследить за публикацией третьей книги, он был

очевидцем "дня баррикад" и был заключен в Бастилию членами Лиги. Он выехал за границу и вернулся, чтобы занять муниципальную должность в Бордо, где проявил больше осторожности, чем мужества во время эпидемии чумы. Он умер в своем собственном доме Монтень в 1592 году, как раз в тот момент, когда долгая анархия религиозных войн, которой он никогда не позволял нарушать спокойствие своей жизни, подходила к концу.<sup>[114]</sup>

Слава Монтеня была велика в его время и никогда не подвергалась затмению. Да и невозможно, чтобы это когда-нибудь произошло, поскольку, в дополнение к личным качествам забавного и привлекательного характера, он обладал определенным уровнем интеллекта. Он был таким же законченным гасконцем, как и его соотечественник Монлюк, и можно даже сказать, что поднял своеобразие своей расы на еще более высокую ступень. Монлюк был полон решимости, чтобы весь мир узнал его таким проницательным и бесстрашным солдатом, каким он был. Монтень не снизошел до того, чтобы оправдывать себя своими поступками. Он просил мир заинтересовать его не как солдата, да и вообще ни как кого другого, а просто как мыслящего человека. И мир никогда не отрицал, что этого человека и его мысли стоило знать. |Его эссе.| Предметом его эссе всегда в основном является Мишель Монтень, его здоровье, его начитанность, его взгляды на людей, вещи и мнения, его привычки ума и тела. По содержанию, форме и интеллектуальному размаху он совершенно не похож на Брантома, и все же он не совсем похож на старого разочарованного придворного из династии Валуа, рассуждающего о мужчинах и женщинах. Оба высказывают все, что было у них на уме, с некоторой наигранной небрежностью, но на самом деле обдуманно и немало потрудившись над манерой говорить. В последние годы своей жизни Монтень много занимался тем, что исправлял и дополнял поля экземпляра так называемого пятого издания своих эссе. Книга до сих пор хранится в библиотеке Бордо. После его смерти его вдова поручила его другу Пьеру де Брашу отредактировать исправленное издание. Брах, которому помогала приемная дочь Монтень, Мадемуазель. де Гурне подготовил то, что долгое время было общепринятым текстом в издании 1595 года. Но хотя Пьер де Браш и Мадемуазель. де Гурне работали с осторожностью, они многое упустили и кое-что неправильно поняли. Сменявшие друг друга редакторы в этом столетии трудились над исправлением своих пропусков и поручений, но текст Монтеня еще ни разу не был исправлен к удовлетворению взыскательных критиков.

### *Скептицизм Монтеня.*

Вполне естественно, что о писателе, который занимается постоянно интересными принципиальными вопросами и поведением и которого всегда читали, по-разному судили в течение совершенно разных столетий, прошедших после его смерти. Суждения семнадцатого и восемнадцатого веков о скептицизме Монтеня на самом деле являются примерами истины, которую он сам превосходно сформулировал, а именно, что мы многое о себе читаем в наших авторах. Во время сильной римско-католической реакции семнадцатого века его забавный интерес к обеим сторонам всех вопросов и его любимый тезис о том, что ни одна доктрина не является настолько достоверной, чтобы оправдывать убийство людей за нее, вызывали раздражение у тех, кто был ужасно серьезен. В восемнадцатом веке его восхваляли и принимали как предшественника Вольтера именно на этом основании. То, что одна группа критиков назвала нищетой духа и холодностью сердца, другая назвала мудростью. К этому он сам был бы готов. В первом из своих эссе "По—разному означает, что люди приходят к

одинаковому концу” он излагает то, что, возможно, было самым твердым из его убеждений, а именно, что “несомненно, человек - удивительный, верный, разносторонний и колеблющийся субъект; очень трудно обосновать какое-либо прямое, постоянное и единообразное суждение о нем”. Возможно, мы не сильно ошибемся, если опишем скептицизм Монтеня как постоянное воспоминание о том, что все, что люди говорили, думали или делали, обязательно было делом рук этого “человека, разносторонних и непостоянных людей”. колеблющийся субъект”, и его не следует воспринимать слишком серьезно. Мудрый человек примет социальный и религиозный строй своей страны, даже с его пороками, поскольку у нас так мало мудрости, что наши усилия по исправлению, вероятно, принесут больше вреда, чем исправят. В любом случае, то, что существовало и выдержало проверку опытом, имеет больше прав на нашу лояльность, чем простые догадки реформатора. И все же, принимая существующий порядок, ему не нужно слишком в него верить, и ему, конечно же, не нужно отказывать себе в удовольствии отметить бесчисленные нелепости даже самых респектабельных частей творения рук человеческих. Наука тщетна, поскольку это всего лишь спекуляции на темы, которые мы никогда по-настоящему не поймем. Поведение - важная вещь. Не лги, не будь жестоким, не будь педантом (в этих вопросах у Монтеня действительно не было скептицизма); не стремись к недостижимым идеалам истины (ибо что есть истина, кроме того, что мы думаем о причинах и природе вещей, и что мы такое, как не “простые, разнообразные и колеблющиеся субъекты”?), или добродетели, или целомудрия. Давайте жить своей жизнью, развивая все наши способности тела и разума — в разумной умеренности и с должным учетом времени нашей жизни. Это не самый лучший совет, который можно дать человеку. Если бы человечество действовало в соответствии со стандартами мудрости Монтеня, не было бы ни пророков, ни святых, ни мучеников, ни великих мыслителей, ни великих исследователей. Можно было бы последовать примеру Монтеня и стать галантерейщиком мелких товаров. Нельзя было следовать за ним и быть фанатиком, “une bonne ligne droite de ferocité sotté”, ни в каком деле, или позорить знания педантизмом, или завоевания и открытия жестокостью и алчностью. Но это праздный вопрос, был ли он лучше или хуже Лютера или святого Франциска Сальского. Он был другим, и он является прекрасным примером человека, который никогда не подведет, пока человеческая раса существует и мыслит, — проникательного человека, который от природы добр и честен, но не добродетелен ни в каком высоком смысле, ни способен к сильным убеждениям. Среди столкновения догматиков, фанатично уверенных в своей правоте и жестоких, наполнившего шестнадцатый век смятением, голос Монтеня дал то, в чем остро нуждались.

### *В его стиле.*

Важность Монтень как писателя трудно переоценить. Ему современная литература обязана эссе, которое само по себе было бы претензией на бессмертие. Он первым подал пример обсуждения важных вопросов тоном светского человека, обращающегося к светским людям. Его стиль, который может быть красноречив в высшей степени, чаще всего прост и “пикантен”, то есть полон красок и характера. Его уточнения и постоянное использование цитат, его незаконные уходы от своей темы, а затем многочисленные возвраты к ней — когда у него вообще появляется тема — его поразительные неосторожности в отношении своего здоровья, своей морали и истории своей семьи, его частые внезапные обращения к читателю, как к человеку, говорящему по секрету и под влиянием момента, составляют комбинацию, которую невозможно определить во всем ее неисчерпаемом разнообразии. Немалая прелесть эссе в том, что они приглашают к отрывочному чтению. Если бы советы в этом вопросе когда-либо имели большую ценность, мы могли бы порекомендовать читателю, у которого есть Монтень,

начать с “Апологии Раймона Себондского”, которая передаст ему весь дух и образ мыслей, а затем читать так, как подсказывает случай. Упорядоченное изучение совершенно не нужно автору, который не исходит ни из каких предпосылок, чтобы не прийти ни к какому заключению, чье единство обусловлено не доктриной, а характером, и который “излучает любопытные наблюдения над жизнью”, освещенные обширной ученостью и юмором.

*Шаррон и Дю Вэр.*

Учение Монтеня было изложено Пьером Шарроном (1541-1603), юристом, который выполнял приказы и писал статьи против Лиги и протестантов, прежде чем попал под влияние автора Эссе. Его самая известная — или, скорее, единственная сохранившаяся — работа “Путь мудреца” (1601),<sup>[115]</sup> является повторением в более схоластической форме идей Монтеня. Шаррон также в значительной степени опирался, поскольку он ни в коем случае не был оригинальным писателем, на Гийома дю Вэра (1556-1621). Дю Вар, который считается одним из лучших прозаиков своего времени, был автором многих трактатов на философские темы;<sup>[116]</sup> но его помнят главным образом за его знаменитое Убеждение, или мольбу о Салическом законе, произнесенную перед Сословиями, созванными Лигой в 1593 году. Он представлял магистратуру, и говорят, что его доводы убедили Сословия отклонить кандидатуру инфанты Испании, которая была выдвинута крайне католической партией в качестве соперника Генриха IV.

---

## ГЛАВА XII. ПОЗДНЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ В ИТАЛИИ.

ПОЗДНЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ В ИТАЛИИ —ТОРКВАТО ТАССО—ЕГО ТВОРЧЕСТВО—“ИЕРУСАЛИМ ОСВОБОЖДЕНИЯ”—ДЖОРДАНО БРУНО—ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПЕРСОНАЖ ЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ—ДЖАМБАТТИСТА ГУАРИНИ.

Позднее Возрождение, которое было столь велико в Испании, Англии и имело важное значение во Франции, в других местах было временем упадка, молчания или очень слабых зачатков. Литература Германии была разделена на периоды расцвета с длительными промежутками молчания между ними. Вторая половина шестнадцатого века была одним из таких периодов. Среди малых народов, во главе которых стояла Голландия, пока было мало чего, кроме попыток создать литературу. |*Позднее Возрождение в Италии.*| Италии повезло больше, чем Германии. По крайней мере, среди литераторов того времени она может насчитать двух своих самых интересных сыновей - Тассо и Бруно. Но здесь начался упадок, который немаловажно продвинулся к явной ловкой бесполезности, которая должна была быть олицетворена в Марини. Дух Возрождения был изношен, и на смену ему пришли простые достижения и нервный страх, который прослеживается на протяжении всей жизни Тассо. Реакция римско-католической церкви не была благоприятной для литературы. Она принесла с собой тиранию или, по крайней мере, преобладание религии, которая больше не могла вдохновлять. Папы того времени пытались сделать Рим нравственным с помощью методов, которые могли бы подойти

самой строгой секте пуритан; и какими бы похвальными ни были эти попытки обуздать распущенность раннего Возрождения и периода итальянских войн, все же это был пример попытки подавления, которая предпринималась повсюду в Италии и которая увенчалась успехом, поскольку имела дело только с людьми слабого поколения. Джордано Бруно действительно был достаточно недисциплинированным; но активную часть своей жизни он провел за пределами Италии, и когда он все-таки вернулся, его судьба стала суровым предостережением против независимости характера.

*Torquato Tasso.*

Жизни Торквато Тассо самой по себе достаточно, чтобы показать, под каким мрачным покровом литературе приходилось работать в Италии на протяжении всего конца шестнадцатого века. Это была зависимая жизнь, в которой доминировал страх — страх перед соперниками, завистью, обвинениями в ереси и даже в убийстве. То, что в случае с Тассо этот страх был не совсем разумным, верно; но хотя его современники считали его необоснованным, они, похоже, не считали его абсурдным. Он родился в 1544 году, третий сын Бернардо Тассо из Бергамо, который был секретарем Ферранте Сансеверино, принца Салерно. Его матерью была Порция де Росси, дама из знатной неаполитанской семьи. Бернардо Тассо, который сам был автором стихов и приобрел некоторую известность в свое время как автор длинного эпоса, основанного на галльском Амадисе, был вынужден бежать, когда его покровителя изгнали из его княжества Салерно. Порция, его жена, была задержана в Неаполе своей семьей, которая подло не хотела выплачивать ей приданое. Она умерла, так и не повидавшись снова со своим мужем, но молодому Торквато было позволено вернуться к своему отцу. Бернардо, нашедший убежище на службе у герцогов Урбино, отправил своего сына в знаменитый юридический университет Падуи. Здесь Торквато читал, но не юриспруденцию, и написал свою эпическую поэму "Ринальдо" — мало к удовлетворению своего отца, который, хотя и сам был стихотворцем, хотел, чтобы его сын получил право на прибыльную профессию. Но сын решил стать поэтом, а не юристом, и это решение повлекло за собой абсолютную необходимость найти покровителя. Кардинал Луиджи д'Эсте представил его ко двору Феррары. Тассо уже начал работу над "Освобожденным Иерусалимом" и пьесой о Торрисмондо, а также написал свои Рассуждения об эпической поэзии. Альфонсо II. д'Эсте, герцог Феррарский, принял его и, по-видимому, отнесся к нему в целом с большой добротой. История пребывания Тассо при этом типичном итальянском дворе, его страсти к Леоноре д'Эсте, открытия герцога и ложного обвинения в безумии, по которому поэт был заключен в тюрьму на долгие годы, является одним из самых известных романов в истории литературы; но в том, что это роман, сомнений быть не может. С ранних лет Тассо, по-видимому, страдал от постоянного страха преследований и заговоров врагов. Когда он сопровождал кардинала Луиджи д'Эсте в Париж, ему казалось, что дома против него замышляется какая-то измена. Позже он подумал, что его обвинили в ереси, и отказался успокоиться на заверениях герцога и главы инквизиции, которым он подчинил свои труды. Он дважды убегал из Феррары и дважды возвращался. Он начал обвинять герцога в намерении убить его и, наконец, во Дворце заколот кинжалом слугу, которого подозревал в попытке его отравления. Герцог Альфонсо оправдал свой собственный характер, а также дал точное представление о морали того времени, сказав, что абсурдно предполагать, что он думал об убийстве "синьора Тассо", поскольку, если он хотел это сделать, ему нужно было только отдать приказ. Наконец, и только после того, как герцог проявил терпение, которое является достаточным доказательством того, что он не питал враждебности к своему слуге, Тассо в 1579 году был заключен как сумасшедший в больницу Святой Анны. В то время обращение с

сумасшедшими повсюду было суровым, но поэт, по-видимому, получал исключительную доброту. Друзья старались ради него, одни из жалости, другими двигало желание прослыть покровителями литературы. В 1586 году его освободили при условии, что он не вернется в Феррару. В последние годы своей жизни он скитался от одного итальянского двора к другому, постоянно ссорясь со своими покровителями, но всегда находя защитников. Он умер в Риме в 1595 году, когда его собирались короновать как поэта-лауреата на Капитолии. Его книга "Избавленный Иерусалим" была напечатана пиратским изданием во время его заключения.<sup>[117]</sup>

### *Его работа.*

Основная часть работ Тассо очень велика. В дополнение к "Ринальдо" и двум формам "Иерусалима" он написал пасторальную пьесу "Аминта", трагедию Торрисмондо, множество второстепенных стихов, множество сонетов и множество трактатов в прозе. Сохранилось большое количество его писем. В последние годы жизни, в период несомненного упадка своих сил, он написал длинным стихотворением чистыми стихами о семи днях творения.

Второстепенные работы Тассо, без сомнения, представляют ценность для изучения его гения. Я полагаю, что его философские трактаты, в основном в форме диалогов, были бы полезны изучающим итальянскую мысль в условиях римско-католической реакции, поскольку я не могу утверждать, что говорю о них со знанием дела. Даже его пьеса о Торрисмондо, начатая в юности и законченная после заключения в больнице Святой Анны, имеет место в истории "классической" драмы. Сама по себе она непривлекательна. Это неприятная и даже довольно банальная история самоубийства и случайного кровосмешения, рассказанная холодно, со всем сенеканским аппаратом. Пасторальная поэма Аминты имеет большее историческое значение и представляет некоторый биографический интерес, в то время как тема подходила Тассо для создания нежных образов и сочных стихов. Но своим местом в литературе он обязан "Освобожденному Иерусалиму".

Кое-что было сказано об истории этого стихотворения. Она была начата в его юности, продолжена во время его пребывания при Феррарском дворе, по частям зачитывалась его покровителям и подвергалась критике друзей. Говорят, что желание сохранить честь посвящения для дома Эсте, который уже покровительствовал Ариосто, во многом было связано с долготерпением герцога по отношению к автору. Когда она была опубликована, ее использовали в качестве предлога для спора между академиями, которые в шестнадцатом веке охватили всю Италию и уже стали местом простого словоблудия. Фактически Иерусалим стал почти государственным делом в Ферраре. Его публикация в очень неточной форме в пиратском издании во время его заключения была одной из самых горьких и, конечно, не в последнюю очередь искренних обид поэта, который с художественной заботой относился к исполнению опубликованного им произведения. Пиратское издание носило название, которое выбрал Тассо, "Годфри Булонский", но которое он изменил на Gerusalemme Liberata в первом авторизованном издании 1581 года. Под влиянием раздражительного благочестия последних лет жизни он сделал свое опрометчивое отступление, которому дал название Иерусалимская конкистата.

### *The Иерусалим Освобождения.*

Непреходящая популярность иерусалимской песни в Италии подтверждается такими хорошо известными историями, как та, в которой рассказывается, как ее пели гондольеры и сельские жители даже в этом столетии. Уго Фосколо записал, что слышал отрывок, который распевали галерные рабы. Его признание среди поэтов и литераторов, как в шестнадцатом веке, так и после, не является предметом легенд. Мильтон восхищался Тассо, и Спенсер оказал ему выдающуюся честь прямым подражанием. "Приют блаженства" Акразии и, действительно, последнее приключение сэра Гийона и Странника во Второй книге "Королевы фей" созданы по образцу, а некоторые отрывки взяты непосредственно из описания сада Армиды и спасения Ринальдо в пятнадцатой и шестнадцатой песнях "Иерусалима". Стихотворение было трижды переведено полностью или частично на английский язык до 1600 года, и одна из этих версий, написанная Фэрфаксом, была признана классической.[118]

Популярность эпоса Тассо у тех итальянцев, которые неизбежно ничего не знали о Данте и очень мало об Ариосто, и восхищение, выражаемое им поэтами или литераторами, вполне оправданы, хотя и по разным причинам. "Избавленный от Иерусалима" обладает красотой формы, которая, естественно, восхищает людей, по-настоящему любящих мелодию, в то время как сам материал не менее приемлем для всех, кого привлекает скорее красивое и отзывчивое, чем великое или блистательное. Аллегория, которую впоследствии подробно изложил сам Тассо, относится к тому разряду, который никого не "кусает", и мы можем наблюдать за судьбами Танкреда и Клоринды, Ринальдо и Армиды, Годфри и крестоносцев, "как если бы мы смотрели на эту сцену в перевернутый телескоп, в котором все было перенесено далеко вдаль, фигуры в натуральную величину сжаты в блестящие миниатюры, такие четкие, такие реальные, но в то же время крошечные, как у эльфов, и украшены, и уменьшены, их цвета теперь ближе и ярче, тени и тривиальные черты лица исчезли". больше не видно". Карлайл был добрее и менее критичен, чем, когда сравнивал "Избавленный Иерусалим" с "Нибелунгами", ибо дрезденские фарфоровые пастушки не больше похожи на статуи Микеланджело, чем персонажи Тассо на Кримхильду или Хагена фон Тронега. Тем не менее, он суммировал общее впечатление, оставленное стихотворением, как о небольшой, изящной и, несмотря на свой великий исторический оригинал, неважной череде событий, происходящих без страсти. В его героях и героинях мало жизни. Мы никогда не слышим "ужасного шума" битвы, а поединки чемпионов отдают школой владения оружием, ибо Тассо, хотя и не был бойцом, был искусным фехтовальщиком. Тем не менее, история, несомненно, красива, а крошечные фигурки, похожие на эльфов, обладают очарованием. Для поэта и литератора, хотя его слава в мире стала меньше, чем была, Тассо всегда должен вызывать восхищение, потому что он был тщательным мастером своего дела. Он был поэтом упадка. Выбор слов, использование файла, избегание несоответствий размеру - это нечто большее, чем вдохновение. Но он, по крайней мере, извлек выгоду из всего, что его предшественники сделали для языка, и оставил законченный образец "ученой" поэзии Южной Европы конца шестнадцатого века.

*Giordano Bruno.*

Изобразить двух мыслимых человеческих существ, столь сильно отличающихся друг от друга, как Тассо, и его единственного итальянского современника, о котором можно сказать, что он стоит на соответствующем уровне гениальности, — Джордано Бруно - потребовало бы усилий величайшего творческого драматурга. Нолан, если дать ему титул, который он обычно

использовал, был, вероятно, более значительным человеком из этих двоих по внутренней силе, в то время как и его жизнь, и его характер более интересны. Но тогда его несравненно труднее понять. Я не могу претендовать на то, чтобы касаться того, что для большинства тех, кто уделял много внимания его работам, является в нем наиболее ценным — его философских идей и влияния, которое он, возможно, оказал на более поздних мыслителей. Его жизнь из тех, о которых приятно рассказывать, несмотря на финальную трагедию, настолько она полна происшествий и проявлений определенной черты характера.<sup>[119]</sup> Джордано Бруно родился в Ноле, недалеко от Неаполя, в 1548 году. Его отец был солдатом, а мать немкой. Он очень рано стал монахом-доминиканцем, и его неуправляемый характер быстро привел его к трудностям с начальством. Прежде чем ему исполнилось двадцать, он бежал из своего Ордена и через Геную перебрался в Женеву. Это было в 1576 году. Четырнадцать лет он вел бродячую жизнь. Его передвижения можно проследить от Женевы до Лиона, оттуда в Тулузу, Париж, Англию, еще раз в Париж, а оттуда в Виттенберг, Прагу и Франкфурт. Куда бы он ни пошел, он просил разрешения преподавать и быстро ввязывался в ссору с властями. Он защищал доктрины Коперника и более или менее туманно излагал его учения о душе и природе человека. Бруно владел “искусством запоминания”, которое было основано на любопытной логической машине, изобретенной Раймондом Люлли, каталонским схоластом и мистиком тринадцатого века, или было ее адаптацией. Даже если бы я мог заявить, что понимаю его доктрины, чего я не делаю, здесь было бы неподходящим местом для их изложения. Что действительно очень ясно, так это то, что он был человеком крайнего и страстного высокомерия. Доктрина, которой он, безусловно, придерживался, заключается в том, что ноланец был единственным человеком, который имел хотя бы проблеск единственно важных истин, и что официальные учителя, которые не принимали его по его собственной оценке, были свиньями, собаками, скотинами и чудовищами. Он осыпал этими эпитетами руководителей учебных заведений в Оксфорде, куда его привел сэр Филип Сидни, который был добр к нему и на которого он, возможно, имел некоторое влияние. Единственным местом, где он избежал ожесточенной ссоры с властями, был Виттенберг. Даже там он не мог успокоиться и посвятил себя публичному и огульному осуждению папства. Наконец он получил приглашение от венецианца *магнифико* из дома Мочениго приехать и стать его учителем. Мочениго слышал об “искусстве запоминания” Бруно и, вероятно, также считал его волшебником, умеющим делать золото. В недобрый час Бруно принял приглашение и отправился в Венецию с безнадёжным поручением сделать Мочениго настолько мудрым, чтобы Совет Десяти больше не мог относиться к нему как к незначительной личности. Всего через несколько месяцев эта странная сделка принесла свои плоды. *Магнифико* обнаружил, что стал ничуть не мудрее, чем раньше, и что он не только не стал богаче, но и отдал ноланцу деньги, эквивалент которых не был возвращен. Он обвинил своего учителя в мошенничестве, а Бруно, чей нрав никогда не был сдержан, ответил скорее правдиво, чем благоразумно, что его работодатель - дурак. Мочениго донес на него инквизиции. Папа предъявил на него права, и после некоторых возражений он был выдан Светлой Республикой. На суде инквизиции Бруно заявил, что он был верным сыном Церкви и что если он и высказывал ересь, то только тогда, когда рассуждал философски, а не теологически. Различия не помогло, и он был приговорен к смертной казни. Вопрос о том, было ли сожжено его тело или только изображение, оспаривается. Баланс доказательств говорит в пользу утверждения, что он действительно пострадал. В таком случае дата его смерти - 1599 год.

*Литературный персонаж его произведения.*

Некоторых антиклерикальных авторов на Континенте и нескольких англичан, которые им симпатизируют, привлек Бруно, потому что они могут использовать его имя как оружие в своей войне с церковной властью. Излишне добавлять, что numbers приводят его в качестве примера папской тирании, которая никогда не прилагала, безусловно, значительных усилий, необходимых для прочтения ни одного из его трактатов. Мы можем говорить о нем здесь только как о литераторе и можем оставить в стороне его латинские трактаты и чисто философские работы. Его бродячая жизнь и, возможно, неугомонный взрывной характер этого человека не позволили ему выпускать книги в больших масштабах. Бруно, по сути, был автором брошюр, которые он выпускал при первой возможности. Три из них можно упомянуть здесь как особенно характерные для гения и духа Нолана — "La Cena del le Ceneri" ("Ужин в пепельную среду"), посвященный Кастельно де Мовисьеру, послу Франции в Лондоне; "Spaccio della Bestia Trionfante" ("Изгнание торжествующего зверя"); и "Gli Eroici Furori" ("Героические фурии"), последние два посвящены сэру Филипу Сидни. Все они находятся в диалоге, и последний из названных содержит много стихов. Хотя он оправдывает себя за часть того, что появляется в "Spaccio della Bestia Trionfante", говоря, что это персонажи говорят от лица своих персонажей, а не он, форма диалога (возможно, самая сложная из всех в литературе), на мой взгляд, не очень хорошо управляется. В нем слишком много от Нолана, а другие персонажи склонны быть слишком очевидными манекенами, которые либо повторяют его, либо выставлены просто для того, чтобы их опрокинули. Но это само по себе типично для автора. Диалоги являются литературным выражением очень замечательного человека, которым был Джордано Бруно, самого вулканического и свирепого из людей. Он постоянно пускает ракеты риторики, в то время как эпитеты вылетают листами, как искры из наковальни. То, что он имеет в виду или пытается доказать, далеко не всегда ясно, не потому, что его язык неясен, ибо, напротив, его предложения обычно достаточно просты, а потому, что в Джордано Бруно всегда было гораздо больше страсти и эмоций, чем силы рассуждения. Название его диалогов 'Героические фурии' в некотором смысле является описанием всего его творчества. В нем чувствуется постоянная героическая ярость в стремлении к некоторым смутно обозначенным проявлениям индивидуальной силы и величия. Это само по себе привлекательно. При всей его дымчатой безвестности в Джордано Бруно есть настоящий огонь, который находит свое лучшее выражение в стихах. Возможно, сомнительно, что его полезно читать, но смотреть на него интереснее всего. Он был настоящим Фаустом, который стремился постичь...

"Was die Welt

Im Innersten zusammenhält;"

который думал, что разгадал загадку, и который оправдывал безграничное интеллектуальное высокомерие, часто великолепно выражаемое, своим воображаемым открытием.

Падение Тассо и Бруно по сравнению с любым из их современников очень велико. Был большой интерес к литературным вопросам, не было недостатка в критике, и Академии были активны. Длительный спор по поводу Иерусалима, в который позволил себе ввязаться Тассо, является если и ценным ни по чему другому, то, по крайней мере, доказательством того, что итальянцы читают стихи и могут говорить о них.<sup>[120]</sup> Чего они не могли в тот период сделать, так это создать что-либо оригинальное и ценное - за исключением самого Тассо и Бруно. Некогда знаменитый пастор Фидо Джамбаттиста Гуарини (1537-1612) на самом деле является ужасным примером того, что может случиться с литературой, когда ее авторы стали чрезвычайно

образованными во всем, что касается языка, но, к сожалению, им нечего сказать — или, если им есть что сказать, они становятся ничтожными из-за страха скомпрометировать себя.<sup>[121]</sup>

Гуарини был человеком с характером, немного ворчливым и страдал тщеславием, которое заставляло его постоянно сравнивать себя с Тассо и жаловаться на большую известность своего современника, но ни в коем случае не безучастным. И все же его "Пастор Фидо" - всего лишь отголосок "Аминты". Пьеса Гуарини — если это можно назвать пьесой — впервые была поставлена в Турине в 1585 году и опубликована в Венеции в 1590 году. От Аминты и через пастора Фидо пошла линия итальянской литературной оперы более поздних времен. Стих струится с оттенками несколько чувственной сочности - но при этом он лишен нервозности и имитативен.

---

## ГЛАВА XIII. ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Богатство периода, который мы здесь называем Поздним Возрождением, делает задачу представления результатов обзора его разнообразной деятельности чрезвычайно сложной. Действительно, достаточно легко указать на общий элемент того времени, а именно на возрождение или развитие литературного гения Испании, Англии и Франции под влиянием классических образцов и Италии. В самой Италии классический импульс проявился раньше и принес свои лучшие плоды до середины шестнадцатого века. То было время упадка. Тассо и Джордано Бруно, несомненно, являются писателями оригинальной силы, хотя и в совершенно разных отношениях. Но автор книги "Освобожденный Иерусалим" был выжившим, к тому же жившим в несчастливые времена. Слабость его здоровья и характера, возможно, заставила — или, скорее, должна была заставить — его с преувеличенной остротой страдать от сил, которые давили на интеллект Италии. И все же именно по этому поводу он только яснее показывает истощение расы и омертвляющее влияние римско-католического возрождения. Что же касается Бруно, такой интересной и в некотором смысле привлекательной фигуры, как он есть, то сомнительно, можно ли сказать, что он вообще оказал какое-либо литературное влияние. Его современная известность даже не совсем законна, поскольку он в какой-то мере обязан ей обстоятельствам своей смерти. В своем возрасте он быстро погрузился в безвестность. Он тоже жил в несчастливое время, хотя вел себя в нем совсем не так, как Тассо. Слишком итальянец, чтобы примириться с кальвинизмом или лютеранством, слишком независимый по складу ума, чтобы быть послушным сыном Церкви, с того момента, как от него потребовали большего, чем простое внешнее соблюдение церемоний, ему было суждено оказаться между молотом и наковальней в эпоху религиозных раздоров. В Италии не было места независимости разума, и так будет продолжаться недолго, как показали жизни Галилея и фра Паоло Сарпи. Потребовалась вся власть и сильный политический антипапский дух Венеции, чтобы сохранить фра Паоло. В литературе больше не было ничего безопасного, кроме более или менее элегантной подачи безобидных материалов. Тассо сделал все, что было теперь позволено итальянскому поэту. За его пределами могло быть только простое эхо, как в случае с Гуарини.

После Гуарини нисходящий путь итальянской литературы вел только к точности и аффектации Марини.

Трудность подведения итогов и определения становится по-настоящему ощутимой, когда необходимо предпринять попытку оценить различные способы и разную степень, в которых влияние Возрождения давало о себе знать в Испании, Англии и Франции. Во всех трех странах она встречалась с сильным национальным гением, которого могла стимулировать, но не могла существенно повлиять. Гарсиласо, Спенсер и Ронсар в равной степени стремились создать новую поэзию для своих стран, и все трое преуспели. И все же они оставались соответственно испанцем, англичанином и французом, и в своих работах были так же непохожи друг на друга, как и на свои общие модели.

Я думаю, будет довольно точным сказать, что эпоха Возрождения оказала все большее влияние на каждую из трех западных стран в том порядке, в котором они расположены здесь. Меньше всего это почувствовала Испания, а больше всего - Франция. Речь идет, безусловно, об использовании *distinguo*. Когда мы хотим измерить влияние, которое одна литература оказала на другую, безусловно, очень важно разделять форму и дух. Если учесть только основную часть того, что было написано, голую форму и простой язык, то становится очевидным, что эпоха Возрождения действительно очень сильно повлияла на Испанию. Десятисложные, преобладающее использование двойной рифмы, *оттава рима*, *капитоло* и *канцона*- все это испанцы восприняли с рабской преданностью. Очень тесная связь между языками и народами, возможно, сделала это мелкое подражание неизбежным. Опять же, нельзя отрицать, что итальянский оказал заметное влияние на литературный кастильский язык в том виде, в каком он был написан в конце шестнадцатого века. Очень строгие критики отметили присутствие итальянских построений у Сервантеса. Я не хочу говорить об этом как о чем-то авторитетном по двум причинам. Опыт только усиливает мое ощущение опасности выражения мнений относительно того, что является законным, на языке, который тебе не принадлежит, и даже на том, который является таковым. Кроме того, прежде чем новая фраза будет осуждена как иностранная, мы должны решить предварительные вопросы: была ли она взята из родственного языка или нет? Была ли она лишней или нет? Испанец, который хочет сказать: "Из двух вещей одна" и т. Д. и который использует слова "De dos cosas, una", виновен в галлицизме и неправ, потому что его собственный кастильский дает ему более краткую и столь же ясную формулу: "De dos, una". И все же французский оригинал можно было бы использовать с пользой и вполне законно, если бы он был нужен, поскольку он происходит из родственного языка и не наносит ущерба гениальности испанского. Такое слово, как "надежный", является оскорблением главным образом потому, что оно заменяет превосходный эквивалент, и потому, что само по себе это варварство, оправдываемое только необходимостью.

Тем не менее, отмечая, что итальянским образцам активно подражали в Испании и Португалии и что кастильский язык был усовершенствован как литературный инструмент под влиянием Италии, мы все же можем утверждать, что Ренессанс принес на полуострове меньше плодов, чем во Франции или Англии. Под "плодом" мы должны понимать не просто письменность, какой бы механической она ни была, но то сочетание формы и содержания, которое создает литературу и которое, прежде чем мы сможем назвать его "национальным", должно обладать качествами какой-то одной расы. Теперь, когда мы смотрим на литературную деятельность полуострова в Золотой век, мы можем найти очень мало того, что выдержит тройное испытание по содержанию, форме и национальному характеру и о чем мы все же можем сказать, что оно

отражает дух Возрождения. Португалию можно оставить в стороне, отдав должное великому имени и реальным, хотя и вряд ли соразмерным, заслугам Камоэнса. Что еще мы там находим<sup>[122]</sup> - это не более чем несколько более слабая версия изученной поэзии Испании, о которой следует сказать, что ее можно исключить, не уменьшая места испанской литературы в мире. Все люди, которые хорошо писали, имеют право на их почет. Они были умелыми работниками, и это тоже не имеет значения. И все же существует большая разница между человеком, о котором мы можем сказать, что если бы он никогда не брал в руки перо, его форму и содержание все же можно было бы найти в равном совершенстве где-нибудь еще и на иностранных языках, и тем другим, о ком мы обязаны сказать, что если бы он хранил молчание, то чего-то не хватало бы, чего не смогла бы восполнить никакая другая раса. Итак, если бы Боскан никогда не последовал совету Наваджеро, если бы Гарсиласо никогда не писал, если бы все ученые поэты хранили молчание, тогда Испания не продемонстрировала бы свою способность производить людей, которые могли бы грамотно обращаться с итальянскими метрами, — и все же ее место в мировой литературе было бы, по сути, таким, какое оно есть. Селестина, от которой через Новеллу де Пикарос произошли Ле Сейдж, Смоллетт и Диккенс, останется, как и "Амадис Галльский", *романы, комедии*, "Дон Кихот", "Великие авантюристы" и "Санта Тереза" — словом, все, что составляет Испанию в литературе.

И теперь, допуская, что было что-то испанское, нашедшее адекватное выражение в Золотом веке, а также лучшее в национальной литературе, возникает трудность, которую я боюсь счесть непреодолимой, найти определение этого чего-то. Сказать, что в *las cosas de España* есть испанское качество, и именно поэтому они испанские, - это объяснение врачей Мольера. Опять же, это просто рассуждение по кругу - начинать с принятия как должное того факта, что ученые поэты, копировавшие итальянские формы, не были по-настоящему испанцами, и что, следовательно, Испания не испытала существенного влияния эпохи Возрождения. Следует избегать любой формы абсурда. Возможно, единственный способ избежать этого заключается в определении того, что мы подразумеваем под духом Возрождения. Не претендуя на то, что он способен справиться со столь сложной задачей, позволительно утверждать, что существуют определенные ноты, которые мы называем ренессансными, и которым итальянец, француз или англичанин придавал форму, присущую ему самому. Любовь к красоте, чувство радости, неистовое стремление к сильному выражению индивидуального характера и страсти, наслаждение от проявления смелого, пытливого интеллекта — все это и реакция на них, которая представляет собой глубокую меланхолию, являются нотами Возрождения. В ученой поэзии Испании они звучат редко. Вместо них даны общие места формы, с то тут, то там набожностью и патриотизмом, присущими средневековью и Испании. Поэтому вполне справедливо будет сказать, что Ренессанс не оказал большого влияния на Испанца — что в нем было что-то ему не по душе.

По-прежнему трудно точно сказать, в чем заключается испанское качество истинных испанских блюд. Мистер Форд, хорошо знавший этот вкус, дал ему название — *боррача*, что в переводе означает "винная кожа" и привкус, который она придает виноградному соку. Испанцы говорят, что есть три натуральных аромата, и первый из них - это запах сухой земли после дождя. *Боррача* и острый аромат "твердой мозговой оболочки Иберии" во влажном состоянии не всем по вкусу. Ни то, ни другое не имеет им эквивалента в литературе, за исключением тех случаев, когда мы находим ее очищенной и очеловеченной гением Сервантеса. Во все времена испанцы мало любили красоту и не слишком стремились к идеальному совершенству форм. Его величайшая картина реалистична, точное убедительное изображение вещей, увиденных

глазами плоти, подобранных, расположенных, сохраненных в их надлежащих пропорциях на картине, но редко воображаемых. Увиденное не обязательно должно быть только вульгарными реалиями жизни. Веласкес ничуть не менее реален в своем изображении холодного достоинства короля или в “Копьях”, чем в “Прядильщиках” или “Продавце воды”. Монахи Сурбарана совершенно реальны, и их экстатическая преданность также была *избрана вю*. Именно широта его кругозора придает Веласкесу его исключительное положение среди испанских художников. Среди их братьев-художников, литераторов, есть такая же способность видеть и воспроизводить обычную жизнь, хотя это следует понимать как включающую в себя ту преданность Церкви, которая была далеко не самой искренней в Испании. Не все видели с одинаковой широтой видения. Веласкес встречается редко. Сравнительно легко быть сурбаранцем. Как правило, испанец мог лучше выражать типы, чем отдельных людей. Ревнивый муж, авантюрист, героический, как у Амадиса, или негодяй, как у Лазарильо, строгий идеал чести, ортодоксальный образец благочестия — вот что дает нам испанец - все это и волнующее действие, частью которого они являются. Он черпал из мира, который видел вокруг себя, и подстраивал свои материалы под шаблон для сцены или для рассказа. *Goût du terroir*, по сути испанская *боррача*, присутствует во всем. Вкус не тонкий. В испанце мало веселости, но вместо нее жесткая шутливость. Он очень редко говорит глубокие и универсально правдивые вещи. Было бы трудно составить коллекцию “красот” из его литературы. В той мере, в какой он помог мировой литературе в целом, это заключалось в том, что он предоставил модель механизма для пьесы и прозаического рассказа. Поэтому его литература стоит особняком в современном мире. Если вы хотите насладиться этим, вы должны быть готовы удовлетвориться действием, идеалом чести, восторженным благочестием, которые он может дать. И чтобы насладиться ими, вы должны прочитать их на его родном кастильском. Любой перевод подобен оборотной стороне гобелена, но ни один оригинал не теряет больше, чем испанец, когда его лишают родного языка и упускают из виду достоинства его лаконичной серьезности, его разнообразной живописной силы.

Итак, в Испании Ренессанс столкнулся с чем-то, за что он не мог зацепиться, с чем-то в некотором смысле варварским, не совсем европейским и неподатливым всем классическим влияниям. В Англии он встретил сильного национального гения, но не такого, который был бы ему полностью чужд. Сидни, Спенсер и Марлоу продемонстрировали влияние эпохи Возрождения не как простые подражатели формам, а как англичане, и все же в полной мере. У Шекспира это было включено в гораздо большее. Его любовь к красоте и чувство формы никогда не были выражены лучше, чем в текстах песен. Разница между двумя нациями глубока. Испанец либо скопировал саму форму, либо создал то, что, как кажется, естественным образом выросло из средневековья: “Весы Кабальериас”, “Новелла Пикарос”, “Авто Сакраментал” и даже *комедию*, в которой не видно и следа классического влияния. Драма, которая ни в коем случае не является классической, могла развиваться из морали и фарса. То же самое можно сказать и о форме английской драмы. Сенека, возможно, был забыт, а Тансильо, возможно, никогда бы не написал (без Сенеки он никогда бы не написал так, как написал), что касается построения английской пьесы. Но затем большая часть духа Возрождения перешла в литературу елизаветинской эпохи. Мы не могли вычистить то, что было общего с Италией, без фатальных потерь. Гений Спенсера, возможно, мог бы обойтись без учителя, но на самом деле это было не так. Без какого-либо образца, кроме Чосера, он все же был бы одним из величайших поэтов. Он не был бы в точности тем поэтом, каким был, без Ариосто, Тассо и Дю

Белле. Из всех "сыновей Адама" Шекспир меньше всего нуждался в заимствованиях, и все же без влияния эпохи Возрождения у нас не было бы сонетов "Венера и Адонис", "Похищение Лукреции" или многих отрывков в пьесах. Английский гений, по сути, принял и впитал Ренессанс, не утратив своей исконной независимости. Не все проявления его свободы были одинаково достойны восхищения. Дикая непоследовательность ранних драматургов нехороша сама по себе. Когда мы видим это в худшем проявлении, у нас возникает искушение пожелать, чтобы Грин и Марлоу были более услужливыми. И все же это было хорошо в той мере, в какой это было стремление к идеалу, как национальному, так и доброму. Это была необходимая подготовка к Шекспиру и великим произведениям елизаветинской драмы. Если в прозе то время было менее могущественным, чем в стихах, все же зародыши всего, что должно было произойти, были в Хукере. Он владел секретом ясного изложения, искусством отвечать на самые важные вопросы на своем родном языке в непринужденной форме, мгновенно понятной среднему вдумчивому человеку и в то же время красноречивой там, где обстоятельства требовали от него подняться над обычным уровнем речи.

Природная склонность французов к литературной дисциплине и их склонность создавать школы, устанавливать доктрину и отвергать все, что с ней несовместимо, никогда не проявлялись так ярко, как в эпоху Позднего Возрождения. Действовали и другие факторы. Было бы очень опрометчиво утверждать, что классические или итальянские модели оказали заметное влияние на мемуары Карлуа о Вьельвиле, или комментарии Монлюка, или даже на обширный безымянный или неправильно названный сборник Брантома. Тем не менее, эпоха Возрождения в целом доминировала во Франции, хотя и не могла устранить или подавить то, что было по сути французской. Его пристальный интерес к жизни и характеру человека никогда не был проявлен лучше, чем Монтенем. В поэзии попытка адаптировать классические и итальянские образцы для французского использования смела все перед собой. Нигде склонность французов к обретению свободы в служении классическому образцу не проявилась так отчетливо, как в драме "Плеяда". Это правда, что Жоделль, Гарнье, Белло, Гревен и другие, можно сказать, потерпели неудачу. Они не создали никакой драматической литературы, представляющей собой нечто большее, чем просто любопытство. Однако более поздняя история французской сцены доказывает, что они прилагали свои усилия в русле, близком их нации. Драматурги эпохи Августа всего лишь работали в том же духе и с теми же целями, что и их забытые предшественники, с измененными — и лишь слегка измененными — средствами.

Сравнение трех литератур поможет объяснить их соответствующие судьбы. У испанцев не могло быть никакого будущего. Сильный национальный характер, неизменный и настолько близкий по духу, что на самом деле никогда не допускает иностранного влияния, не мог бы проявить себя больше, чем один раз. Пришло время, когда оно сказало свое слово — и тогда не осталось ничего, кроме сначала простого жонглирования словами, а затем молчания — гонгоризма и декаданса. В Англии и Франции была надежда и даже уверенность в том, что грядет гораздо большее. Хотя испанская история была перенесена за рамки дат, разрешенных для Франции и Англии, в этом предложении нет несправедливости. В 1616 году Лопе еще предстояло сделать большую часть своей лучшей работы. Должны были прийти Кеведо, Кальдерон и Гонгора; но первый и второй не принесли ничего, или, по крайней мере, очень мало, абсолютно нового, а третий принес разрушение. Лопе оставалось только сделать то, что он уже сделал. Когда в Англии умер Шекспир, а во Франции Матюрен Ренье, за ними последовала длинная череда. Англичане и французы извлекли свой урок из эпохи Возрождения и должны были использовать свои знания.

---

## СНОСКИ:

[1] Самое полное собрание испанских баллад принадлежит Дюрану в Библиотеке Рибаденейры; но лучшее - в "Романсах Розы де Вольф и Деппинга", изд. 1844-1846, с примечаниями Дона А. Alcalá Galiano.

[2] О Вильялобосе см. В Библиотеке Рибаденейры, В. xxxvi. Существует современное издание Переса де Оливы. Мадрид, 1787 год.

[3] Ориген де ла Ленгуа Кастильяна. Майя и сискар. Мадрид, изд. 1873г.

[4] Ранних изданий и переводов Гевары очень много. Отрывки, о которых говорится в тексте, можно найти в Библиотеке Рибаденейры, Обрас де Философос.

[5] Я использовал первое издание Боскана, Барселона, 1543 г., но видел упоминание о современном переиздании Уильяма Дж. Кнаппа, Мадрид, 1875 г.

[6] Испанский Парнас в Кинтане, 41-51. Biblioteca de Ribadeneira, vol. xxxii.

[7] "Испанская поэтика", написанная Хуаном Диасом Ренгифо, школьным учителем из Авилы, как полагают, была написана его братом Альфонсо, иезуитом. С добавлением словаря рифм он стал настольной книгой испанских поэтов, многочисленного племени. Он появился в Саламанке в 1592 году.

[8] "Поэтический образец" - первое произведение, цитируемое в vol. viii. из "Испанского парнаса" в Седаньо, 1774 год.

[9] Здесь, по-видимому, удобнее всего отметить, что довольно обширные образцы испанской литературы можно найти в очень полезном собрании, известном как Библиотека Арибау, или Рибаденейра — семьдесят один несколько тяжеловесный том, напечатанный со средним мастерством на плохой бумаге. Тексты являются лучшими там, где действительно хороших мало, а введение ценное. Он хорошо проиндексирован. Я предпочитаю ссылаться на это, а не на более ранние издания или улучшенные издания, опубликованные различными обществами и, следовательно, труднодоступные в этой стране.

[10] Очень интересное исследование этого этапа испанской поэзии и некоторые сведения о ее авторах можно найти во введении, написанном М. Альфредом Морель-Фатио к его переизданию "Генерала Кансьонеро" 1535 года в его "Испании о XVI<sup>мне</sup>". et au XVII<sup>ме</sup>. Siècle. Heilbronn, 1878.

[11] Испанский язык Седаньо, том vii.; и Рибаденейра, том vii. xxxii.; Poetas Liricos de los Siglos, xvi., xvii.

[12] Библиотека Рибаденейры, том. xxxvii., содержит работы Луиса де Леона, как в прозе, так и в стихах, вместе с подборкой материалов его судебного процесса перед инквизицией.

[13] Библиотека Рибаденейры, том. xxxii.

[14] Ссылка снова на Рибаденейру, тома. xxxii., xlii.

[15] Библиотека Рибаденейры, том. xxxii.

[16] “Сделано” - это прошедшее время глагола. Это приказ “сделано, чтобы уйти”, о чем свидетельствует интонация в испанском.

[17] Библиотека Рибаденейры, тома. xxiii., xlviii., lxix. Иногда встречается очень красивое издание Кеведо в одиннадцати томах октаво, издательство Sancha, Мадрид, 1791 г.

[18] Тома. xvii. и XIX. в Библиотеке Рибаденейры хранится не только все, но и больше, чем все, что имеет право сохраниться из этой части испанской литературы.

[19] Библиотека Рибаденейры, том iv.

[20] Библиотека Рибаденейры. Obras no dramaticas de Lope de Vega; also, Obras Sueltas. Мадрид, 1776-1779.

[21] Библиотека Рибаденейры, том. xvii.

[22] Статья о португальской литературе в the Quarterly за май 1809 года.

[23] Для обычного читателя нет ничего лучше, чем познакомиться с "Лузиадами" в переводе г-на Обертена, в котором португальский текст помещен напротив английской версии.

[24] То ли потому, что тема морская, то ли вследствие нашего длительного торгового и боевого союза с Португалией, "Лусиады" переводились на английский с почти любопытной настойчивостью. Сэр Ричард Фэншоу создал очень причудливую версию в середине семнадцатого века. Плавный и чрезвычайно свободный перевод Микла оказался прибыльным для его автора еще в 1776 году. В наше время мистер Обертен тщательно перевел ее, а сэр Ричард Бертон дал версию как "Лусиад", так и второстепенных поэм, которая прекрасно подходит для знакомства английского читателя с переводчиком.

[25] Обрас де Камозэнс. Лиссабон, 1782-1783.

[26] Historia de las Ideas Estéticas en España.

[27] Autos Sacramentales в Библиотеке Рибаденейры. Во введении дона Эдуардо Гонсалеса Педросо рассказывается о ранней истории этих религиозных пьес в Испании, но едва ли достаточно признается тот факт, что они были распространены во всей Западной Европе.

[28] Доступный и по-прежнему наиболее полезный рассказ о ранней испанской драме можно найти в первом томе "Театра Испании" Очоа, в котором представлены введение и каталог Дона Леандро де Моратена, Париж, 1836; но стандартным авторитетом является "Книга драматической литературы и искусства Испании" Шака, Берлин, 1845-46 гг. И все же, здесь и всегда, английскому читателю ничего не остается, как следовать за мистером Тикнором.

[29] Опубликовано Обществом испанских библиофилов в 1870 году.

[30] Библиотека Рибаденейры, тома. xxiv., xxxiv., xli., lii., дают лучшие современные тексты 120 комедий Лопе де Веги, включая, не совсем правильно, "Доротей"; но Испанская академия приступила к знаменательному изданию in quarto всего его произведения. Первый том содержит жизнеописание дона К. А. де ла Барреры, основанное в основном на многочисленных сохранившихся письмах поэта. Obras Sueltas — т.е. недраматические произведения Лопе -

можно найти в желаемой форме, опубликованными в Мадриде в превосходном издательстве Франсиско де Санча в 21 томе, 1776-79.

[31] Всех писателей, упомянутых в этом параграфе, можно найти под их именами в Библиотеке Рибаденейры.

[32] Любой, кто желает получить оригинальные знания о драматургах того времени, может обратиться к томам. xliii. и xlv. из Библиотеки Рибаденейры, с их предисловиями и каталогами дона Рамона Месонеро Романоса.

[33] Не лучшим, но наиболее доступным изданием пьес Кальдерона является издание Дж. Дж. Кейла, Лейпциг, 1827. Дон Эухенио Харценбуш редактировал его для Библиотеки Рибаденейры, тома vii, ix, xii, xiv и lviii.

[34] В качестве примера смотрите Испанскую драму мистера Г. Х. Льюиса 1846 года, проницательную критику того, кто хорошо разбирался в пьесах. Но мистер Льюис был слишком явно взволнован, чтобы отомстить Кальдерону за свое некогда чрезмерное доверие к Шлегелю. Цикл лекций дона М. Менендеса "Кальдерон и су эскуэла", прочитанный в 1881 году, является очень здоровой критикой.

[35] Тех, кто желает поближе познакомиться с второстепенными формами испанской пьесы, можно отсылать к Entremeses, Loaas, y Jácaras Дона Луиса Киньонеса де Бенаvente (-?-1652) под редакцией Дона К. Роселла в Libros de Antaño. Мадрид, 1872.

[36] Том v. Священных автомобилей Дона П. Кальдерона, опубликованный доном Хуаном Фернандесом де Апонтесом, Мадрид, 1757-1760 гг. — за пять лет до того, как Карл III запретил публичное исполнение *автомобилей*.

[37] Существует красивое и не редкое издание "Дианы", опубликованное в Мадриде Вильяльпандо в 1795 году.

[38] "Патрануэло" перепечатан Очоа в его книге "История испанских романистов", Париж, 1847, том i. Он также приводит одну историю из Тирсо де Молины — "Три обманутых мужа". Это *фаблио*. Сигараль - так называлась загородная вилла недалеко от Толедо.

[39] Книги Кабальериаса в Библиотеке Рибаденейры с исчерпывающим введением Дона Паскуаля де Гаянгоса, том xl.

[40] "Гражданские партизаны Гранады" находятся в томе III. Библиотеки Рибаденейры.

[41] Смотрите "Предшествующие романисты Сервантеса" и "Последующие романисты Сервантеса" в Библиотеке Рибаденейры, том iii. и XVIIIв.

[42] Историю "Целестины" смотрите во введении мистера Фитца Мориса Келли к переизданию превосходной версии Маббе в переводах мистера Хенли эпохи Тюдоров.

[43] Раннюю историю книги с описанием сомнений, которые преобладают относительно ее авторства, можно найти в "Жизни Лазарильо де Тормеса". Новый перевод М. А. Мореля Фатио. Париж, 1886.

[44] Работы Кеведо находятся в Библиотеке Рибаденейры; но желательным изданием является издание Sancha, Мадрид, 1791, в одиннадцати красивых томах. Перевод "Шулера" был опубликован в Лондоне в 1892 году и превосходно проиллюстрирован испанским рисовальщиком, известным как Даниэль Виерж.

[45] Главным источником сведений о жизни Сервантеса по-прежнему является Биография дон-Мартина Фернандеса де Наваррете, опубликованная Испанской академией в 1819 году. Память о Сервантесе, к несчастью, стала объектом культа для лиц, называющих себя сервантистами, которые превратили ее в предлог для бесконечных писанин. Было обнаружено несколько новых фактов, не имеющих значения, но Vida Наваррете остается настоящим авторитетом.

[46] Слава и превосходство Дьявола Буато из Le Sage дают право автору El Diablo Cojuelo обратить внимание на эту главу. Луис Велес де Гевара (1572 или 1574-1644) из Эсихи был талантливым драматургом. Его "Диабло Кожуэло", опубликованный в 1641 году, послужил отправной точкой и содержанием, но не формой, двух первых глав "Дьявола Бойте". There is nothing answering to the famous "Après cela on nous réconcilia; nous nous embrassâmes; depuis ce temps là nous sommes ennemis mortels." Суть Diablo Cojuelo сродни видениям Кеведо, а стиль очень идиоматичен.

[47] Эту и большинство других упомянутых здесь работ можно найти в двух томах "Historiadores de Sucesos Particulares" в Библиотеке Рибаденейры, том xxi. и xxviii.

[48] Первобытные историки Индии занимают два тома — xxii. и xxvi. — в Библиотеке Рибаденейры.

[49] Стандартное издание "Всеобщей и естественной истории Индии", "Острова и твердая земля Океании", состоит из четырех томов, отредактированных доном Амадором де лос Риосом для Академии истории в 1851-1855 годах.

[50] Coleccion de Documentos inéditos para la Historia de España, vols. lxii.-lxvi.

[51] Комментарии инки Гарсиласо были рано переведены на английский язык и были перепечатаны Обществом Хаклуит.

[52] Работы Марианы находятся в Библиотеке Рибаденейры, тома xxx. и xxxi.; но гораздо приятнее читать его историю в издании Ибарры, 1780, 2 тома. фолиант, красиво напечатанный.

[53] Я думаю, что нет ни одного современного издания Сандовала, чья "Жизнь Карла V" впервые появилась в 1604-1606 годах, начиная со второго издания "Антверпена" 1681 года. Она была переведена и сокращена в 1703 году капитаном Джоном Стивенсом, неутомимым писакой, которому мы обязаны многими плохими версиями испанских оригиналов.

[54] Очень мелко напечатанное издание "Завоевания Мексики", к сожалению, изуродованное дурацкими табличками, было опубликовано Санчей в Мадриде в 1783 году.

[55] Часть Грасиана находится в Библиотеке Рибаденейры, том lxv. Перевод руководства Oráculo был включен в Золотую сокровищницу.

[56] Обвинение в убийстве Агустина де Роксаса. Мадрид, 1793 год.

[57] Об этой довольно неожиданной стороне характера Филиппа IV и странной черте испанской жизни того времени см. Картас де лас Достопочтенная Мадре Сор Мария де Агреда и дель сеньор Рей Дон Фелипе IV. Дон Франсиско Сильвела. Мадрид, 1885.

[58] Этот пример инквизиции в действии смотрите в документах по его делу в томах x и xi "inéditos Documentos".

[59] Я в долгу главным образом перед "Мистиками Испании" М. Поля Руссело, Париж, 1867, которые испанцам было легче назвать недостаточными, чем вытеснить.

[60] Всех упомянутых здесь писателей можно найти в Tesoro de Escitores Místicos Españoles города Очоа. Париж, н.э.

[61] Сборник Тоттела был перепечатан мистером Арбером, который также переиздал "Стальное стекло" Гаскойна и Эклоги, Эпитафии и сонеты Барнабе Гуга в его английских переизданиях. Тербервиль находится во втором томе "Британских поэтов" Чалмерса. Произведения Томаса Саквилла, лорда Бакхерста, 1859.

[62] Полное собрание стихотворений сэра Филиппа Сидни под редакцией преподобного А. Б. Гросарта, 2 тома., 1873, в "Библиотеке достойных Фуллера".

[63] Стихи Томаса Уотсона в английских переизданиях Арбера.

[64] Информацию о Барнсе, Перси, Констебле, Линче, Зеферии и Смите см. в "Английском сборнике мистера Арбера"; о Дэниеле и Дрейтоне, т. iii. и четвертое из британских поэтов Чалмерса.

[65] Мистер Арбер в своем "Английском сборнике" и мистер Буллен в своих текстах из сборников песен Елизаветинской эпохи 1887 года сделали подборку из этих источников.

[66] "Британские поэты Чалмерса", том iv.

[67] "Британские поэты Чалмерса", том iii. Полное собрание сочинений под редакцией доктора Гросарта. 5 томов., 1885-1896.

[68] "Британские поэты Чалмерса", том iv. Очень подробная монография о Дрейтоне мистера О. Элтона была опубликована Обществом Спенсера в 1895 году.

[69] Сатиры Джозефа Холла. Издательство "Чизвик Пресс", 1824.

[70] Старые пьесы Додсли. Под редакцией У. Кэрю Хэзлитта. Том iii.

[71] Старые пьесы Додсли. Под редакцией У. Кэрю Хэзлитта. Том iii.

[72] Старые пьесы Додсли, 1825.

[73] Драматические произведения Джона Лили. Под редакцией Ф. У. Фэйрхольта, 1858.

[74] Драматические произведения Роберта Грина. Дайс, 1883.

[75] Драматические произведения Джорджа Пила. Дайс, 1883.

[76] Произведения Кристофера Марло. Дайс, 1865.

[77] Эти два предложения перепечатаны Петерамом как одно, но очевидно, что отсутствие полной остановки после слова “книга” является ошибкой принтера. Никакие изменения в пунктуации не смогут привести Дина Бриджеса к порядку. Было бы необходимо обращаться с ним так, как Коббетт обращался с Каслри.

[78] Последний бой Реванша в английских переизданиях Арбера. Я отключил полную остановку после “атак и записей”, что явно является ошибкой принтера. Рейли был бы таким же невнятным, как доктор Бриджес, если бы думал, что новое предложение может начинаться со слов “и это он сам”. Когда точка заменяется запятой, мы имеем грамматическое, хотя и перегруженное и избыточное предложение.

[79] Английские перепечатки Арбера. Джон Лайли, магистр медицины, Эвфуэс. 1868.

[80] Мы все еще ждем хорошего издания "Аркадии". Старых много. Полезно переиздание доктора Соммера (Лондон, 1891).

[81] Первое из этих предложений едва ли передает всю абсурдность испанского. “La razon de la sinrazon que á mi razon se hace de tal manera mi razon enflaquece, que con razon me quejo de la vuestra fermosura” — *то есть*, “Причина зла, причиненного справа от меня, настолько ослабляет мой разум, что я не без основания сетую на твою красоту”. Испанец отметил различные значения слова *razon*. Точный перевод не умаляет сходства с Сидни, который, должно быть, знал оригинал.

[82] Грин и Бретон были перепечатаны доктором Гросартом. Золотое наследие Лоджа Эйфуэса находится в Библиотеке Шекспира, том ii.

[83] Полное собрание сочинений Томаса Нэша, в шести томах. Доктор Гросарт в “Библиотеке Хута”, 1883-1884. Гусман де Альфараш был переведен на английский язык Маббе, переводчиком “Селестины”, в 1623 году, и ему подражали в “Английском разбойнике”, но вдохновение для полковника Джека и Молл Фландерс исходило не от них обоих.

[84] Позиция пуритан очень четко изложена в книге Джона Удалла “Демонстрация дисциплины”. “Библиотека английского ученого” Арбера.

[85] “История спора о Мартине Марплейте” Маскелла, 1845 год, и “Введение” мистера Арбера описывают конфликт с совершенно разных точек зрения. Мистер Арбер перепечатал “Диотрефы” Удалла и “Демонстрацию дисциплины” в своей “Библиотеке английского ученого”. Главные из последующих трактатов были переизданы Петерамом в 1845-1846 годах под названием “Трактаты о пуританской дисциплине”.

[86] Полное название: “Состояние Англиканской Церкви, изложенное на Конференции епископа Диотрефа, паписта Тертулла, ростовщика Деметрия, трактирщика Пандоха и Проповедника Слова Божьего Павла”; с цитатами из Псалма cxii. 6 и Откровений xiv. 9, 10. Названия всех этих брошюр длинные и, как правило, к тому же оскорбительные.

[87] Названия этих брошюр были очень важными их частями, и это можно процитировать в качестве примера: “Храните любую работу для Купер или короткий пистолет, направленный в порядке публикации преподобному Бишоппсу, советуя им, если они понадобятся, отказаться от них, опасаясь, что среди нострелов ее Величества пронюхают”. и Государство, что они воспользуются советом преподобного Мартина для обеспечения своего Бондаря. Потому что

преподобный Т. К. (под которым мистическими буквами подразумевается либо прыгающий пастор Истмина, либо Том Коукс, его капеллан) проявил себя в своем недавнем Предостережении народу Англии быть неумелым и обманчивым триммером для ванны. В котором достойный Мартин ведет себя по-мужски, я ручаюсь вам, скромно защищая себя и свои ученые Пистолеты, и заставляет обручи Бондаря слетать, а бочки Епископов вытекать из всех сил. Написано и скомпилировано Мартином Митрополитом. Напечатано в Европе, недалеко от некоторых выдающихся священников ”.

[88] Работы Ричарда Хукера. Оксфорд, 1841.

[89] Sainte-Beuve, Tableau historique et critique de la Poesie Française et du Théâtre Français au XVI<sup>me</sup>. Siècle. Le Seizième Siècle en France. Например, Дармштетер и Хатцфельд.

[90] Дополнения к книге П. де Ронсара под редакцией М. Проспера Бланшмена. Bibliothèque Elzévirienne, 1858.

[91] Ред. Марти-Лаво. в 2 т.

[92] Подборка стихов Баифа была сделана М. Беком де Фонкьером в 1874 году, а его мимы были перепечатаны М. Бланшменом.

[93] Под ред. М. Альфреда Михилса. 1858.

[94] Современного издания Дю Бартаса до сих пор нет. Стандартное издание - 1610-1611 гг. в 2-х томах. фолио.

[95] Полное издание произведений Д'Обинье, за исключением "Всемирной истории", было опубликовано в Париже в 1873-1892 годах М. Réaume et de Caussade. Существует множество частичных перепечаток.

[96] Под ред. М. Проспера Пуатевена.

[97] Под ред. Марти Лаво, 1868-1870; и Старинного театра Франсуа в “Библиотеке Эльзевирьен”, том iv.

[98] Изд. 1562, но Les Esbahis находится в Старинном Французском театре.

[99] Под ред. М. Рене де Молда. В 4 т., 1878-1882.

[100] Изд. 1585 г. перепечатано в Sammlung Französischer Neudrucke. Heilbronn, by Herr Wendelin Förster.

[101] Желательно не перегружать страницу иллюстрациями, но можно отметить, что современная “хорошо сделанная пьеса” содержит множество примеров сказанного выше. Джалин Александра Дюма-сына в "Полусвете" или герцог де Монмейран в "Жандарме месье Пуарье" Эмиля Анже - это хор; и можно добавить, что их тоже легион.

[102] Старинный французский театр. Bibliothèque Elzévirienne. Тома v и vi.

[103] Ancien Théâtre Français, том iv.

[104] The true title, which is too characteristic not to be given in full, is, “Des Sages et Royales Œconomies domestiques, politiques, et militaires de Henri le Grand, le prince des vertus, des armes, et des lois, et le père en effet [i.e., *en réalité*] de ses peuples françois. Et des servitudes utiles, obéissantes, convenables, et administrations loyales de Maximilien de Béthune, l’un des plus confidants familiers et utiles soldats et serviteurs du grand Mars des François. Dédiés à la France, à tous les bons soldats et tous peuples François.” Описано, что она напечатана в Амстельредаме (Амстердам) под знаком трех бессмертных добродетелей, увенчанных амарантом, —*то есть*, Веры, Надежды, Милосердия (в которых последний Салли не имел большой доли), Алетиносграфом из Клеаретимеле и Графексехоном из Пистариста —*то есть*, Правдивым автором книги "Слава-Добродетель-Забота" и почетным секретарем высокой честности. "Королевская экономика" включена М. Петито в его сборник воспоминаний, 2-я серия, тома i.-ix.

[105] Эти мемуары включены в замечательные сборники Петито, Мишо и Пужулатов. М. Зеллер в двух томах своей превосходной "Истории Франции в кругу современников" составил последовательную историю, используя выдержки из названных выше авторов и других. Никакая другая литература не могла бы предложить столько хорошего чтения того же рода, и их можно приобрести за “смехотворную сумму” в десять пенсов каждая.

[106] Petitot, тома. xxvi.-xxviii.

[107] Мемуары напечатаны в тридцать четвертом томе Petitot.

[108] Изд. М. Л. Лаланна, 1854.

[109] Многое оставалось неопечатанным, пока не было опубликовано ММ . Реом и Коссад.

[110] Комментарии Монлюка включены в сборник Петито, тома xx.-xxii., но окончательным изданием является издание М. Альфонса де Рубле, опубликованное Обществом истории Франции. Первые три тома содержат Комментарии; четвертый и пятый - Письма, которые М. де Рубле обнаружил в России.

[111] Лучшим изданием Brantôme является издание Общества истории Франции. Проспер Мериме отредактировал неполное издание в “Библиотеке Эльзевирьен”. Частичных переизданий множество.

[112] Ред. Брюне и Шампольон, 1875-1881.

[113] Под ред. М. Ч. Рида, Париж, 1880, в “Библиотеке библиофилов” Жуауста.

[114] Стандартным изданием Эссе Монтеня по-прежнему является издание Ле Клерка, переизданное в 1865-66 годах. Недавно вышло два переиздания нашего собственного превосходного и современного перевода Джона Флорио; одно, очень красивое, в “Переводах Тюдоров” мистера Хенли; и другое, дешевое и симпатичное, под редакцией мистера Уоллера, в шести небольших томах.

[115] Изд. Амор Дюваль, 1828 год.

[116] Полное собрание сочинений, 1641.

[117] Работает. Под редакцией Джованни. Розини. Пиза, 33 тома., 1821-1832.

[118] "Годфри Буллуин из Фэрфакса" получил далеко не полную оценку своих достоинств. Важный факт, касающийся этого, заключается в том, что, хотя язык представляет реальный интерес, перевод не отличается большой точностью, и ему не хватает тех проблесков силы оригинала, с помощью которых современники Фэрфакса редко отказывались искупить свою неверность автору. Напротив, он слишком часто оказывается намного ниже Тассо и пристрастился к отвратительной практике замены простоты итальянского языка классическими банальностями. Время от времени он оказывается неумелым или уклоняется от трудности, с которой ему следовало бы столкнуться. Примеры всех трех пороков можно найти в начале пятнадцатой песни. Тассо начинается простыми и прямыми словами —

“Già richiamava il bel nascente raggio

All’ opere ogni animal che ’n terra alberga.”

По этому поводу Фэрфакс пишет—

“Розовощекое утро с радостным лучом

Поднялась со своей задачи с колен старого Титона” —

обычное дело, когда мальчик переписывает латинские стихи. Во второй строфе, где у итальянца ...

“Erano essi già sorti, e l’arme intorno

Alle robuste membra avean già messe” —

Рендеры Fairfax—

Они вострепнулись, и каждая нежная конечность

В прочной стали и неподатливой пластине они выдерживают испытание”.

The *Нежные* конечности двух закаленных старых солдат, безусловно, слабы.

В конце следующей строфы у нас есть по—итальянски-

“E in poppa quella

Che guidar gli dovea, fatal donzella.”

Слово “фатальный”, подходящий эпитет для Фортуны, которая сидит на корме и управляет лодкой, исчезает в "Фэрфаксе", и мы получаем бесцветную строку —

“Где девица садится на корму, чтобы направлять”.

И это не исключения. Фэйрфакс постоянно употребляет неприменимое прилагательное или расплывчатый общий термин там, где Тассо безупречен в своей точности.

[119] "Жизнь Джордано Бруно", мистер Л. Фрит: Лондон, 1897. Opere de Giordano Bruno, ed. Wagner: Leipzig, 1830.

[120] Этот спор имеет свое место в жизни каждого Тассо, и о нем подробно рассказывает Серасси, "Жизнь Тассо: Бергамо", 1790. Мое собственное поверхностное знакомство с ней

создало у меня впечатление, что она не может быть полезна ни одному смертному, за исключением, возможно, историка критики.

[121] Пастор Фидо. Верона, 1735 год.

[122] Имена Кортес-Реаль (1540-1593), П. де Андраде (1576-1660), Са де Менезеш (--?-1664) могут представлять этот класс. Другие, с классической прозой Виейры и Г. де Андраде, которые продолжили работу Барроса (1496-1570), могут быть упомянуты в следующем томе.

---

НАПЕЧАТАНО ИЗДАТЕЛЬСТВОМ "УИЛЬЯМ БЛЭКВУД И СЫНОВЬЯ".

## Примечания переписчика:

Сноски были перенесены в конец текста непосредственно перед указателем и последовательно переименованы по всему документу.

Пунктуация приведена в соответствие.

Варианты написания и расстановки переносов были сохранены в том виде, в каком они представлены в оригинальной публикации, за исключением того, что были исправлены очевидные типографские ошибки.

Примечания, первоначально появлявшиеся в начале абзаца, располагаются в начале абзаца; примечания в середине длинных абзацев располагаются рядом с соответствующими предложениями.

В зависимости от устройства отображения боковые примечания могут быть в заштрихованных полях, на отдельных строках или в середине абзаца, заключенные в **[вертикальные линии]**.

стр. 168: 1501 год изменен на 1601 (в 1601 году был)

стр. 205: παλιλλογί α транслитерируется на английский как palillogia (называется παλιλλογί α или)

стр. 205: ἀναδί πλωσις транслитерируется на английский язык как anadiplôsis (или ἀναδί πλωσις, в)

стр. 333: στοργος транслитерируется на английский как astorgos (слово ἄστοργος), которое)